

VOIC(e)SCAPES

Experiencias y potencias de la voz,
el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza

Ixiar Rozas Elizalde

TESIS DOCTORAL

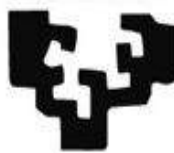
Facultad de Bellas Artes/ Arte Ederren Fakultatea

Departamento de Pintura/ Pintura saila

Fecha de lectura de Tesis: 7.1.2011

Director de tesis: José Antonio Sánchez

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

“¡Voz! Es también lanzarse, ese desparramiento del que nada vuelve”

Hélène Cixous

“No hay más que cuerpos y lenguajes”

Alain Badiou

“La palabra: ese cuerpo hacia todo”

Roberto Juarroz

“El cuerpo es una provincia del mundo”

Maurice Merleau- Ponty

“Dormimos por miedo a percibir el mundo que nos rodea”

Ingeborg Bachmann

“Las cosas existentes y estructuradas viven en y a través de lo que escapa de ellas”

Brian Massumi

A Dario, por tu voz siempre presente
a L., ¿cómo será tu voz?

a Norberto Rozas, en tu recuerdo, *beti nire bihotzean*
y a Miren Elizalde, por tu fuerza, por tu vitalidad

Agradecimientos

A Idoia Zabaleta, por su apoyo continuo, su generosa presencia y el trabajo llevado a cabo junto a Juan González en Azala espacio de creación.

A María Muñoz, Pep Ramis y John Berger, un puente es una persona cruzando un puente.

A los/as creadores/as que han compartido tiempo y espacio conmigo:

Mónica Valenciano, Filipa Francisco, Estela Llovés, Vera Mantero, Leja Jurisic, Irena Tomazin, Jonathan Burrows y Matteo Fargion.

A Toni Cots, Ric Allsopp, Ayara Hernández Holz, Bojana Kunst, Marina Garcés, Merçe Saumell, Roc Pares y Steve Paxton por todo lo compartido durante el MA in Contemporary Arts Practice and Dissemination.

A L´animal a l´esquena,
con sus puertas siempre abiertas.

A Isabel de Naverán, José Antonio Sánchez, Juan Crego, Fito Ramírez, Gabriel Villota, a los compañeros/as de "Autonomía y Complejidad", Eduard Teixidò, Jordi Bover, Jaime Conde Salazar, Carme Torrent, Goreti Arrillala, Norma, Grazia Suffriti, José Luis Gallero, Mireia Sentís, Maral Kekejian, Vanessa Sánchez, Joxean Arriola, Itziar Imaz, Santi Eraso, Alicia Pinteño, Joaquín Vázquez, Willy Thayer, Jasmina Zaloznik, Tina Dobnic.

A Mizzio por sus raviolis y a Susana por cuidar de mi gato.

Y a todas las personas que sin saberlo habéis hecho posible estas páginas.

INDICE

<u>PRÓLOGO</u>	8
<u>INTRODUCCIÓN</u>	12
Capítulo 1: Hipótesis, resumen del recorrido por capítulos y metodología	
<u>PARTE I:</u>	
Voic(e)scapes nº1. Experiencias de la voz, del lenguaje y de la tactilidad	
Capítulo 2. Análisis y descripción de piezas escénicas	
2.1. <u>La voz narrativa de Mal Pelo</u>	26
2.1.1. <i>Atrás los ojos</i> (2002)	
2.1.2. He visto caballos (2008)	
Huella_I	
2.2. <u>La voz en transmutación directa de El Bailadero y Mónica Valenciano</u>	40
2.2.1. <i>Disparate nº7 Don't explain</i> (2004)	
2.2.2. <i>Impregnaciones de la señorita Nieve y Guitarra</i> (2007)	
2.3. <u>La voz inquietante y la heterotopía en Vera Mantero</u>	54
2.3.1. <i>Uma misteriosa Coisa, disse o e.e. cummings</i> (1996)	
2.3.2. <i>Comer o coração</i> de Rui Chafes y V. Mantero (2006)	
2.4. <u>La voz desbordada en Idoia Zabaleta y Filipa Francisco</u>	69
2.4.1. <i>Dueto</i> (2006)	
2.4.2. Bicho, eres un bicho (2009)	
Huella_II	
2.5. <u>La voz, la composición y el ritmo en Jonathan Burrows y Matteo Fargion</u>	83
2.5.1. <i>Speaking dance</i> (2006)	
Huella_III	
2.6. <u>Otras voces</u>	91
2.6.1. La voz alienada de Irena Tomazin	
2.6.2. La voz afásica en Leja Jurisic	
Huella_IV	
2.7. <u>A modo de conclusión: entre la narratividad, la oralidad y la tactilidad</u>	107
Huella_V	

PARTE II:**Voic(e)scapes nº2. Potencias de la voz, del lenguaje y de la tactilidad****Capítulo 3. ¿Quién es ese/a al otro lado de ti?**

3.1. Vamos a hacer familiar lo extraño.....	119
3.2. El periódico de sueños de Mallarmé.....	137
3.3. La voz, la mano y la alteridad.....	144

Fragmento: relato de Suely Rolnik

Capítulo 4. La voz: un espacio potencial

Fragmento: relato de Xamudio

4.1. Experiencia de barbarie, pobreza de experiencia.....	153
4.2. Pensar el espacio vacío y potencial de la voz.....	157
4.3. Ese misil corporal.....	164

Huella_VI

Capítulo 5. Experiencia de lenguaje, narratividad y performatividad

5.1. ¿Qué significa yo hablo?.....	172
5.1.1. La vuelta al lenguaje y a la voz no conduce al logocentrismo.....	172
5.1.2. ¿Quién habla, entonces?.....	179
5.1.3. Un sistema alejado del equilibrio.....	184
Fragmento: relato de Valdemar	
5.2. Entre la voz, el cuerpo y el lenguaje.....	190
5.2.1. Introducción: otros códigos lingüísticos.....	190
5.2.2. Mal Pelo: de la narración a la poesía.....	196
5.2.3. El Bailadero y Mónica Valenciano: la palabra estroboscópica.....	201
5.2.4. Idoia Zabaleta y Filipa Francisco: la huella, el trazo.....	206
5.2.5. Vera Mantero: el fragmento y la alegoría.....	211
5.3. Performatividad y crisis del lenguaje.....	216
5.3.1. Performatividad del lenguaje y del cuerpo.....	216
5.3.2. El espectáculo es el lenguaje.....	232
5.3.3. Cuando los nombres faltan, cuando la palabra se interrumpe en nuestros labios.....	240
5.3.4. A modo de conclusión: cambio de paradigma del cuerpo lingüístico y vocal.....	243

Huella_VII

Capítulo 6. El tiempo suspendido del entre

6.1. Sólo importa el tiempo.....	248
6.2. El rito, el juego y la vida cotidiana.....	255
6.3. Entre la presencia y la ausencia. El tiempo cairológico.....	263
6.4. Un animal menor. Una potencialidad que no es consumida.....	276

Huella_VIII

Capítulo 7. Significado encarnado. Relación entre forma artística, percepción, sensación y afectos

Fragmento: relato del crítico y de Lygia Clark

7.1. Es por mi cuerpo que percibo al otro.....	281
7.1.1. Limpiar las puertas de la percepción.....	281
7.1.2. Todos los sentidos son una especie de tacto. Mirada y escucha táctiles.....	295
7.1.3. El tacto interior. El animal anestesiado.....	302
Fragmento: relato del gato Murr	
7.2. La sensación, el cuerpo vibrátil y la antropofagia.....	307
7.2.1. El cuerpo vibrátil en Lygia Clark.....	305
7.2.2. Lo relacional: la subjetividad antropofágica.....	315
7.3. Afectos y potencialidad	
7.3.1. Afectos alegres y afectos tristes. La danza crea afectos, no sólo preceptos.....	322
7.3.2. Afectar y ser afectado: por una política de la afectividad.....	331

Huella_IX

Capítulo 8. Umbral táctil

8.1. La voz como condición de tactilidad. Umbral, pasaje, transición.....	338
8.2. Experiencia de la intersubjetividad.....	343
8.3. Entre lo humano y lo animal: tercera persona.....	349

Capítulo 9. Archi- vivos: hacía una arqueología de la experiencia y la potencia.

Conclusiones abiertas.....	363
-----------------------------------	------------

PARTE III. ANEXO: Entrevistas.....	369
---	------------

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS.....	443
--	------------

ANEXO FINAL DVD: voic(e)scapes_ 12 fragmentos.....	450
---	------------

BREVE CV IXIAR ROZAS.....	451
----------------------------------	------------

PRÓLOGO

Este laboratorio de voces, cuerpos y palabras se inició en otoño de 1996, cuando tomé la decisión consciente de escribir. Escribí mucho, al principio de manera obsesiva. Escribir era una lucha con mi propio cuerpo, contra el lógico itinerario laboral que debería haber seguido tras la universidad¹.

Para entonces ya me sentía muy atraída por algunas piezas escénicas, especialmente por la danza —y más en concreto por lo que en esta investigación llamaré coreografía experimental—. Si bien mi experiencia con la danza y con lo escénico se inicia como espectadora, empecé a trabajar con creadores escénicos, coreógrafos y bailarines a partir de mi relación con la escritura. Y paulatinamente en la danza he encontrado uno de los laboratorios más estimulante para ahondar en eso que insiste en seguir sucediendo: la generación de sentido a través del trabajo creativo, la experimentación y la consecuente provocación de fracturas en ese mismo sentido².

“¿Qué es lo que no sabes?”, pregunta Mónica Valenciano en su libro *Octava: un pescador con subtítulos*. Esta investigación pretende buscar eso que no sé: ¿qué puede el encuentro entre el cuerpo, la voz y el lenguaje³? Las ideas que a partir de esta pregunta han surgido en torno a las relaciones entre el cuerpo, su voz y su lenguaje se han visto reflejadas en una parte de la escena actual. Se trata entonces de una pregunta que me ha llevado a explorar y a escribir sobre el campo de experiencia y los nuevos significados que está abriendo la danza que deja emerger su voz. Para adentrarme en esta pregunta, en primer lugar, analizo y cartografío diversos dispositivos escénicos en los que se da ese encuentro. Y en segundo lugar, propongo un diálogo entre conceptos que pertenecen al pensamiento contemporáneo y estas prácticas artísticas.

¹ Tras licenciarme en Ciencias de la Información (1995), hago mis primeras incursiones en la literatura y me adentro en el estudio y la práctica de la escritura de guiones. Con los años ambas disciplinas pasarán a relacionarse en mis textos y en mis experiencias como creadora e investigadora escénica.

² Una breve cronología: *Gau bakar bat* (2004), adaptación escénica sobre mi obra homónima dirigida por I. Zabaleta y estrenada en el Festival “P de Pedra” (Santiago de Compostela). Laboratorio *Zubiak* desarrollado en el marco de los encuentros Periferiak entre 2004 y 2007, con el objetivo de cuestionarnos sobre el nosotros a través de la presencia del cuerpo en el espacio público de Bilbao (“Diagonal”, nº43, diciembre de 2006). *4 itinerarios y otras fotos* (2007), pieza escénica y publicación de creación colectiva. *Bicho, eres un bicho* (2009), colaboración artística con I. Zabaleta y F. Francisco. *Knochenblume* (2010), proceso de creación con E. Llovés.

³ Esta cuestión irá emergiendo a lo largo del trabajo y parte de la pregunta que G. Deleuze retoma de Spinoza, “¿qué es lo que puede un cuerpo?”. Deleuze Explica que las cosas se definen por lo que pueden y que esto abre paso a experimentaciones que no tienen que ver con la esencia. “Hay que ver la gente como pequeños paquetes de potencia”. Deleuze, G. (2003) *En medio de Spinoza*, pp. 49-50

Antes de continuar, una breve experiencia de (des)memoria: en septiembre de 2007 presentamos la pieza *4 itinerarios y otras fotos*⁴. Normalmente tengo dificultades a la hora de memorizar contenidos de este laboratorio de voces, cuerpos y palabras. Sin embargo, aún me sorprende recitando de memoria –como una continua voz en off– el texto que narra durante la pieza. Lo recuerdo como si la hubiéramos presentado ayer mismo. ¿Qué es lo que hace que esas palabras y esos cuerpos en movimiento puedan ser recordadas meses, incluso, años después? ¿Qué relación hay entre el cuerpo y sus palabras, entre el cuerpo y la escritura? ¿Qué relación existe entre la escena experimental y la escritura? ¿Por qué un texto que nace para ser leído puede no siempre funcionar en escena? ¿Cómo se trabaja la escritura desde el cuerpo y la voz? ¿Cómo se relacionan las palabras y las voces con la tactilidad? O dicho de otra manera, ¿cómo se transforman las palabras cuando dejamos que emerja en ellas nuestro cuerpo, nuestra respiración?

Interrogantes que se entrelazan. “Preguntar significa saltar hacia la pregunta. La pregunta es la llamada a un impulso que no permanece en el resultado”, escribe M. Blanchot⁵. Las preguntas que iré desgranando y me hacen saltar de una a otra, están vinculadas a mi propia relación con la escritura, con lo audiovisual y con lo escénico⁶. Son precisamente estas experiencias las que me hacen interrogarme sobre los puentes que existen entre el cuerpo, la escritura, sus voces, sus palabras y sus imágenes.

Debido a esta vivencia directa puede que el/la académico/a no encuentre en estas páginas la distancia que requeriría un trabajo de estas dimensiones. En efecto, la investigación que aquí se presenta se sitúa entre la práctica artística y la teoría académica, entre el cuerpo y la escritura, entre la narratividad y la dramaturgia, entre lo personal, la subjetividad y la objetividad, entre la danza, el teatro y la performance, entre la imagen y el cuerpo, entre el cuerpo y sus voces, entre la voz y el lenguaje, entre la voz y la poesía.

Considero importante tratar de habitar este lugar del entre: si queremos que las prácticas coreográficas experimentales dialoguen con los discursos teóricos, se hace preciso establecer puentes multidireccionales que vayan de la práctica a la teoría y de la teoría a la práctica. En estos puentes se sitúa, de alguna manera, eso que hoy

⁴ Pieza escénica creada por I. Zabaleta (coreógrafa y bailarina), G. Jáuregui (bailarín), E. Albert (arquitecta y bailarina) y yo misma. Producida por L´animal a l’esquena, tras una estancia en Beirut fue presentada en el contexto del proyecto internacional “Sites of imagination” (2007) en Lisboa, Marsella, Cagliari, Girona y Ljubljana.

⁵ Blanchot, M. (1970) *El diálogo inconcluso*

⁶ Algunos autores y creadores que me han acompañado en mis publicaciones, en mis trabajos de vídeo y en el salto hacia estas preguntas: A. Pizarnik, I. Bachmann, C. Lispector, H. Cixous, J. Berger, A. Artaud, S. Beckett, G. Ungaretti, G. Deleuze, J. Jordá, R. Juarroz, P. P. Pasolini, C. Marker, A. Tarkovsky, D. Galas, L. Lunch, M. Laboa, J. Oteiza... Algunos de ellos irán apareciendo en estas páginas.

llamamos investigación desde la creación. Dentro de su experimentación, este trabajo propone, entonces, con sus afirmaciones y balbuceos, tan solo una posible manera de recorrer un puente que podemos imaginar de muchas maneras: de hierro, de autopista última generación, colgante, de madera, lleno de vegetación, lleno de grietas, lleno de hilos, trazas, huellas.

¿Cómo adentrarnos en lo que no sabemos? En *39 microlectures. In proximity of performance* el creador Matthew Goulish se pregunta, ¿cómo entendemos algo?,

Aproximándonos a ello. Nos aproximamos desde cualquier dirección. [...] Usando nuestros ojos, nuestros oídos, nuestras narices, nuestros intelectos, nuestra imaginación [...] con silencio [...] con la infancia. Usamos el dolor. Usamos la historia. Tomamos una ruta segura o una peligrosa. Descubrimos nuestra aproximación y la seguimos.⁷

Texto, viene de *texere*, tejer y es una de las primeras metáforas de la escritura. Tejer es también una manera de buscar resonancias entre la palabra dicha y la no dicha, entre lo visible y lo no- visible. Entre una palabra, su voz y su huella. Entre la voz, el lenguaje, el cuerpo y sus tactilidades. Para analizar y pensar las voces de las coreografías que cartografió, he buscado también palabras que se pudieran tocar, como el cuerpo, como la carne. Una escritura que de alguna manera también busca afectar, dejar huellas, resonancias. Para que también nuestros cuerpos puedan dialogar con las palabras que se despliegan antes nosotros: un diálogo tal vez silencioso en un primer momento, imperceptible, que puede incluso desplazarnos de donde estábamos. Transitar por algo y desplazarse, ¿no es esto hacer experiencia?

En los largos meses de escritura de *Voic(e)scapes*, mi propio cuerpo, mi voz y mis propias palabras se han visto afectadas y desplazadas. Salto ahora a una segunda experiencia, ya no de (des)memoria sino de pérdida de la voz. Durante mis años en Bilbao, organizaba los encuentros Periferiak⁸ y escribía a la vez mi novela

⁷ Goulish, M. (2000) *39 Microlectures. In proximity of performance*, p. 46

⁸ Encuentros entre pensamiento crítico y prácticas artísticas organizados junto a Dario Malventi y celebrados en Italia, Bilbao y San Sebastián (2002- 2007).

*Negutegia*⁹. Llegó un momento en el que empecé a sufrir de la voz. Obviamente, se debía al grado de estrés y la presión que mantenía sobre mi propio cuerpo. Tras unas sesiones de trabajo con una logopeda volví a recuperar la voz. Fueron meses difíciles, Bilbao es muy ruidosa y como no podía forzar la voz, la propia dinámica de la ciudad me impedía mantener una vida social normal. Una especie de tartamudeo lingüístico y cinético se apoderaron de mí. En la soledad, volvieron a mí muchas de las preguntas que recorren estas páginas. La experiencia de fragilidad de la voz ha vuelto a manifestarse mientras escribía esta investigación, de manera más leve, más fugaz, como un hilo que iba y venía entrelazándose con las preguntas y el ritmo de las palabras. Así que de alguna manera, y permitiéndome hacer mío un aforismo de Heráclito¹⁰, en estas páginas también me he investigado a mí misma.

La polifonía de voces y de coreografías experimentales que presento a continuación empieza a entretorse con la palabra narrativa y el lenguaje compuesto de *Mal Pelo* y se irá deshaciendo, como un hilo rojo del que vamos tirando en una cuenta atrás, hasta desaparecer y convertirse en la pura voz y en el balbuceo de *Leja Jurisic*.

Desaparecen y escapan las voces, las palabras y los cuerpos en ese acto de potencia inacabado que realizan algunas prácticas artísticas basadas en el cuerpo en su continuo juego de tensiones y complejidades.

Desaparecen y escapan una voz y un lenguaje que, al igual que el cuerpo en la danza, exceden los significados literales y, tal vez, nuestra comprensión.

Quedan en nosotros las sensaciones y la percepción, tratando de organizar esos significados.

Queda la manera en la que hemos sido afectados.

Queda la potencia de lo no- acabado, en la que nuestra comprensión, la orgánica y la intelectual, queda suspendida una y otra vez entre las preguntas y sus respuestas incompletas.

⁹ Novela que ha sido publicada en euskera (Pamiela, 2006), italiano (Le Nubi, Roma, 2008) y castellano (Itaca, México DF, 2010).

¹⁰ Gallero, J. L. y López, C. E. (2009) *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*, p. 66

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1: HIPÓTESIS, RESUMEN DEL RECORRIDO POR CAPÍTULOS Y METODOLOGÍA

Esta investigación parte de una pregunta, ¿qué puede el encuentro entre la voz, el lenguaje y el cuerpo en la escena actual de la danza? La hipótesis de trabajo es que la danza que rompe a hablar y experimenta con sus voces está abriendo un campo experiencial en el que emergen de manera específica las experiencias de la voz, del lenguaje y de la tactilidad. Mediante mecanismos de creación que deshacen y deconstruyen el lenguaje, la voz y el cuerpo más cotidianos, la danza y sus voces nos sitúan en un umbral táctil en el que emerge el mundo que hay entre nosotros: eso de mí que no soy yo y eso de ti que no eres tú. Una suerte de despersonalización, de impersonal, de tercera persona. Lugar que se sitúa entre lo animal y lo humano, donde emerge la vida en su fuerza y su potencia, como explicaré a lo largo de estas páginas.

¿Cómo pensar conceptos que están relacionados con el pensamiento contemporáneo, con la comunicación y con la literatura? ¿Y cómo hacer que estos conceptos dialoguen con los estudios y con las prácticas de la danza? Se considera aquí la práctica escénica como una forma de pensamiento sobre el cuerpo, sus voces y sus lenguajes, y sobre los dispositivos que ésta activa en su dramaturgia. Por lo tanto, la escena establece un diálogo entre la práctica y la teoría que genera a su vez nuevos conceptos sobre los que se hace preciso reflexionar. Un diálogo que llamaré extradisciplinar y que podría estar haciendo visible un cambio de paradigma en las formas de entender la corporalidad y la comunicación.

El título *Voic(e)scapes* –que podemos traducir como “paisajes de la voz que escapa”—, tiene dos orígenes. En primer lugar, hace referencia al hecho de que a partir de la irrupción del teatro postdramático y las coreografías experimentales, el eje voz/ espacio será determinante en las nuevas dramaturgias. En el teatro postdramático es la fragmentación del texto y el libreto la que provoca una ruptura en la estabilidad y la linealidad narrativa (Lehman 2006). La danza, por su parte, rompe su silencio y empieza a hablar a partir de los años sesenta con Judson Church. Y en esta irrupción la ruptura con el texto dramático no va a ser la única responsable de la desestabilización, también la voz, con la que se empieza a experimentar de manera más específica en la danza que se desarrolla a partir de los años noventa, va a ser un elemento fundamental.

Dentro de la diversidad de la escena actual, en este trabajo me centraré en lo que se viene llamando coreografía experimental, que se sitúa a su vez dentro de la danza contemporánea. La coreografía experimental lleva a escena su pensamiento,

una escritura del cuerpo en el espacio, una escritura que a su vez sitúa lo coreográfico fuera de los límites de la propia danza y que no tiene por qué estar relacionada con lo que hasta ahora hemos relacionado con un cuerpo que danza (Lepecki 2008). Me centraré concretamente en la coreografía que está experimentando con las posibilidades de la imbricación de la voz, el cuerpo y el lenguaje, ya que ésta estira y lleva más allá la posibilidad de experimentación que se inició en los años sesenta. No en vano, la investigación que hoy se lleva a cabo desde estas prácticas coreográficas se convierte en una práctica de problematización de concepciones normativas de la danza y dialoga con conceptos que se están planteando desde el pensamiento contemporáneo.

Ahora el cuerpo que baila –en movimiento o en su quietud—, habla y experimenta con su voz, rompe la relación armónica entre el cuerpo y su subjetividad. Se trata de una voz que se convierte en asunto de todo el cuerpo, si bien en la mayoría de los casos el foco central de los trabajos continúa siendo el cuerpo. Así, en las nuevas dramaturgias no sólo la visión es multifocal, también la voz se hace multivocal: la voz parece emerger de muchos lugares a la vez, de muchos cuerpos, y contribuye en la generación de otras coordenadas espaciales y temporales. Cuando presenciamos estas coreografías experimentales nos situamos en un espacio, en un paisaje sonoro, que paradójicamente puede ser visto, leído, escuchado y tocado. Por todo ello, en esta investigación busco cartografiar y pensar este nuevo paisaje que se está desplegando en la escena actual de la danza.

“Paisajes de la voz que escapa”. En segundo lugar, con el título *Voic(e)scapes* no sólo me refiero a la importancia que la voz adquiere en este nuevo paisaje sino que también aludo al rasgo huidizo, complejo y excesivo de esta voz. “La voz es un misil corporal”, escribe el filósofo M. Dólar: la voz se sitúa entre el cuerpo y el lenguaje, ata el cuerpo al lenguaje y el lenguaje al cuerpo y, sin embargo, no pertenece a ninguno de los dos. Como consecuencia de esta ambivalencia, la voz desestabilizará los procesos creativos.

El cuerpo de la danza que rompe a hablar encuentra ahora su voz y al hacerlo despliega un campo de experiencia y un amplio abanico de posibilidades que no se limitan al ámbito de la danza. Se aleja del poder de un lenguaje que viene del exterior y que desde hace siglos codifica e inscribe estas prácticas en los primeros manuales de danza (Lepecki 2008: 22). El cuerpo de la danza es ahora un cuerpo ruidoso, gravitacional, pesado. Un cuerpo fluido y esquivo. El cuerpo adquiere su propia voz: la

demanda para poder hablar realmente, aunque a veces lo haga con un lenguaje que no está del todo articulado o con la mera emisión de sonido. Por lo tanto, este cuerpo lingüístico, vocal y sonoro queda lejos de la discursivización y del logocentrismo, como explicaré en la segunda parte de esta investigación.

Mediante su búsqueda y su experimentación, las coreografías que cartografió y pienso en estas páginas nos permiten tener y hacer una experiencia de lenguaje, de la voz y también una experiencia de tactilidad. Cuando hablo de hacer experiencia me refiero a ir a través de los límites. “Hacer experiencia de algo es ir más allá de donde uno/a está, que es lo mismo que decir: ir más allá de donde uno/a estaba”¹¹. Al hilo de esta reflexión, escribe Lyn Hejinian que la poesía es el lenguaje del cuestionamiento, y que tiene como premisa el hecho de que el lenguaje es precisamente el medio para experimentar la experiencia.

Buscamos ir más allá de donde estábamos y estamos, a través de los límites. Y sin embargo, en la actualidad uno de los rasgos del ser humano es la vivencia de la pobreza de experiencia y la dificultad de transmitirla. Escribe Giorgio Agamben que para habitar esta pobreza de experiencia ya no es necesario vivir la barbarie que relata Walter Benjamin a propósito de los soldados que volvían mudos de la Primera Guerra Mundial. Para estar inmersos en la pobreza de experiencia, hoy es suficiente la vida cotidiana en cualquier ciudad (Agamben 2007: 8). Teniendo en cuenta esta condición cotidiana, el planteamiento riguroso del problema de la pobreza de experiencia, dice Agamben, debe toparse con el problema del lenguaje. La experiencia, nos dice el pensador italiano, es que el hombre no ha sido desde siempre hablante, que alguna vez ha sido y continúa siendo infante: esta es la experiencia. Por este motivo, el lenguaje es el lugar donde la experiencia debe volverse verdad, es el lugar donde podemos llevar a cabo una experiencia de potencia.

Las coreografías experimentales que presento en este trabajo nos permiten hacer experiencia de lenguaje en el sentido que acabo de explicar con Agamben: cuando vemos que estos creadores hablan, pudiendo no hacerlo, en algunos casos con palabras llenas de fisuras y en otros con una voz que se aleja de su uso cotidiano, que se deconstruye, esta toma de palabra se hace muy significativa. Nos sitúa frente al problema del lenguaje. Se trata de una toma de palabra, de una conciencia de la voz que dialoga tanto con otras prácticas artísticas como con corrientes del pensamiento crítico.

El lenguaje es una estructura que está ahí, con la que nos encontramos cuando decidimos tomar la palabra, y que se convierte en un elemento determinante en la

¹¹ Hejinian, L. (2000) *The language of inquiry*

producción de subjetividad. Podemos hablar y podemos no hacerlo, pero no podemos hablar sin voz. En estas coreografías experimentales las voces se convierten en puro querer decir, lo que también nos permite hacer una experiencia de la voz. Los cuerpos, voces y palabras que despliegan podrían llevarnos hacia un umbral en el que los sentidos caen en todo nuestro cuerpo; un umbral que llamaré táctil: la mirada y la escucha se expanden hacia una tactilidad, entre otros motivos, porque todos los sentidos son una especie de tacto.

Esta investigación se compone de dos partes que dialogan entre sí y busca iniciar un proceso que apuntará hacia unas conclusiones abiertas, puede que incompletas. En la primera parte, titulada *Voic(e)scapes n°1: Experiencias de la voz, del lenguaje y de la tactilidad* desarrollo un análisis y una cartografía¹² que se compone de doce coreografías experimentales: *Atrás los ojos y He visto caballos* (Mal Pelo); *Disparate n°7- Don't explain* (El Bailadero) y el solo *Impregnaciones de la Srta. Nieve y Guitarra* (Mónica Valenciano); *Dueto y Bicho, eres un bicho* (Idoia Zabaleta y Filipa Francisco); *Uma misteriosa coissa disse e. e. cummings y Comer o coração* (Vera Mantero); *Speaking dance* (Jonathan Burrows y Matteo Fargion); *Caprice (Re)lapse* y *As a raindrop falling into the mouth of silence* (Irena Tomazin); y *R'Z'R* (Leja Jurisic).¹³

En la segunda parte, titulada *Voic(e)scapes n°2: Potencias de la voz, del lenguaje y de la tactilidad*, me detengo a pensar el campo experiencial que despliegan estas creaciones escénicas. Mediante un diálogo entre la práctica artística y la teoría académica, propongo una caída vertical en estas piezas, una suerte de arqueología¹⁴ por las huellas, trazos y rastros que dejan en nosotros y por la manera en la que somos afectados.

¹² Cartografía: arte de trazar mapas geográficos (DRAE). Sigo la explicación de S. Rolnik sobre la cartografía: "Para los geógrafos la cartografía [...] es un deseo que acompaña y se convierte al mismo tiempo en las transformaciones del paisaje. [...] Acompaña y hace al mismo tiempo la desaparición de unos mundos y la formación de otros: mundos que se crean para expresar afectos contemporáneos. [...] El cartógrafo es antes de nada un antropófago: vive de apropiarse, expropiar, devorar o desovar [...]". En Rolnik, S. (1989) *Cartografía Sentimental. Transformaciones contemporáneas de deseo*

¹³ El DVD incluido en el anexo final de este trabajo presenta fragmentos de todas estas piezas.

¹⁴ Arqueología: ciencia que estudia lo que se refiere a las artes, a los monumentos y a los objetos de la antigüedad, especialmente a través de sus restos (DRAE). Sigo la explicación de M. Foucault sobre la arqueología: "[la arqueología] no intenta repetir lo que ha sido dicho incorporándosele en su misma identidad. No pretende eclipsarse ella misma en la modestia ambigua de una lectura que dejase tornar, en su pureza, la luz lejana, precaria, casi desvanecida del origen. No es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, [...] una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito". En Foucault, M. (2006) *Arqueología del saber*, p. 235

Lo cierto es que cada una de las piezas que exploro en estas páginas, con su particular manera de relacionarse tanto con su voz como con su lenguaje, presenta una textura y una narratividad diferentes. En efecto, la creación escénica contemporánea experimenta y busca mecanismos para crear otras narratividades, otros relatos, que no sólo se alejan de una estructura lineal sino que nos sitúan en otras coordenadas corporales en las que emerge una coreografía de pequeños gestos.

Estamos en un territorio de narraciones en el que lo importante, excepto en el caso de *Mal Pelo*, no es lo que se cuenta. Pasa a primer plano la necesidad de introducir esos relatos en territorios alejados de la búsqueda de sentido y la expresividad, “como si liberada de su función trascendente la ficción pudiera también servir a la construcción de lo lúdico” (Sánchez 2009: 17). Añadiríamos aquí que no sólo a lo lúdico, sino que estas ficciones también contribuyen a que vivencemos las experiencias que ya he señalado.

Hoy ya no disponemos de grandes metarrelatos sobre el mundo ni sobre la historia. Estos se han disuelto en una atomización de narraciones que, en la mayoría de los casos en lugar de situarnos en lo ambiguo, en la pluralidad y la problematización, nos enmarcan en un mundo autorreferencial que nos individualiza y nos aísla: mundos de autoconsumo que generan micrototalidades y de los que es difícil salir. Sin embargo, frente a estos micromundos autorreferenciales, frente a la pobreza de experiencia que puebla nuestra cotidianeidad, las coreografías experimentales que se enmarcan en este trabajo, con sus narratividades y dispositivos de creación, tienen la posibilidad de abrir un campo experiencial y desencadenar procesos de subjetivación.

En una entrevista que hice a John Berger en el año 2003 me explicó la importancia de personalizar los relatos sin caer en lo subjetivo o en lo autorreferencial¹⁵. Era una mañana luminosa de enero, con un cielo transparente sobre el mar de Livorno, montañas nevadas a lo lejos. En su relato Berger me contó que el periódico *The Guardian* había rechazado su artículo “¿Dónde estamos?” argumentando que no era un artículo periodístico y que la voz del autor tenía una fuerte componente personal. “Una voz que incluye un fuerte componente personal, que no es lo mismo que la subjetividad, es muy necesaria en la plataforma pública”¹⁶, me dijo. “Está muy relacionado con el periodo que estamos viviendo, en el que gran parte del lenguaje oficial es completamente impersonal, completamente anónimo”.

¹⁵ Rozas, I. (2005) “La anomalía”, entrevista a John Berger publicada en *Begiradak. Glances and memories from the fringes*

¹⁶ Es importante matizar que Berger se refiere aquí a una subjetividad fija, cerrada. En este trabajo hablaré de subjetividad y procesos de subjetivación en numerosas ocasiones. Me estoy refiriendo en todo momento a una subjetividad abierta, en mutación, en devenir.

Inmersos en un mundo en el que las palabras apenas son creíbles, en la danza que subvierte su voz y lleva a escena relatos personales, podemos alcanzar una experiencia de lenguaje en la que volvemos a encarnar voces y palabras que exceden precisamente ese lenguaje discursivo e impersonal, que exceden un logocentrismo centrado en el poder del lenguaje. Entre otros motivos, esto es lo que me ha llevado a cartografiar las narratividades que estas piezas presentan, a mirar más de cerca las consecuencias éticas y estéticas que tiene la irrupción de ese personal cuerpo lingüístico, vocal y sonoro en el panorama de la escena actual de la danza y la manera en que abre un diálogo con otras disciplinas de conocimiento.

En *Voic(e)scapes nº1* mi análisis se centra especialmente en la imbricación entre cuerpo, voz y lenguaje que se produce en estas doce piezas escénicas. Propongo un recorrido que se inicia con las piezas más narrativas (Mal Pelo, I. Zabaleta, F. Francisco) hasta llegar a la desaparición del código lingüístico y la pura experimentación con la voz (I. Tomazin y L. Jurisic). A medida que tiramos de la madeja de hilo, imagen que utilizo para describir el lenguaje en su estado más narrativo y sólido, el lenguaje y sus palabras se van descomponiendo hasta llegar a un estado casi gaseoso: la pura voz.

¿Por qué estas piezas?, me han preguntado en varias ocasiones mientras escribía esta investigación. Teniendo siempre en cuenta sus especificidades y las diferentes cosmovisiones que presentan, he buscado piezas que en su conjunto me permitan abarcar el máximo campo experiencial posible. Y teniendo en cuenta que todas presentan dispositivos escénicos diferentes, curiosamente, en el campo de experiencia que despliegan aparecen lugares comunes. Así que además de analizar sus especificidades, también cartografiaré estos lugares comunes. Estas coreografías son prácticas escénicas basadas en el cuerpo: si bien la voz adquiere protagonismo en casi todas el foco central de los mecanismos de creación continúa siendo el cuerpo. Y más allá de la dimensión perceptiva y sensorial que puedan activar en nosotros, son prácticas que a su vez están produciendo pensamiento.

Por otro lado, ¿a qué me refiero cuando hablo de procesos de subjetivación? Un cuerpo es lo que éste puede hacer a medida que avanza, paso a paso, por esto no es algo fijo y cambia en continuación¹⁷. En este trabajo no se considera la subjetividad como una esencia inmutable, ya que el cuerpo es entendido como lugar para activar nuestras posibilidades de percepción, de sensación y también cognitivas. Como explicaré más adelante parto de dos concepciones corporales: el cuerpo-carne de Maurice Merleau- Ponty y el cuerpo- deseo de Gilles Deleuze. Donde Ponty se refiere

¹⁷ Guattari, F. y Rolnik, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, p. 372

al cuerpo como campo de vivencias y nudo de significaciones, Deleuze hablará del cuerpo como campo de fuerzas vivas. El cuerpo de Ponty es espeso, está relacionado con la carne, mientras que el de Deleuze está atravesado por deseos, fuerzas e intensidades. Estas dos aproximaciones no tienen por qué contradecirse, de hecho veremos que los creadores que cartografió también hacen suyas —de manera consciente o inconsciente— ambas aproximaciones. Sugiero pensarlas aquí desde el entrelazamiento. Entonces, en la imbricación de los cuerpos, voces y lenguajes que despliegan estas piezas escénicas el espectador, convocado en su subjetividad no psicológica, vive una experiencia propiamente estética: su subjetividad puede entrar en acción.

En *Voic(e)scapes nº2*, la segunda parte de este trabajo, busco pensar y explorar el campo de experiencia, la complejidad, la ambivalencia y la potencia que se genera a partir del encuentro del cuerpo, la voz y la palabra en estas creaciones. Desarrollo estas y otras cuestiones teóricas, acompañadas de ejemplos que iré extrayendo de dichas creaciones. Una arqueología que se desarrolla a lo largo de seis capítulos y en la que buscaré los trazos, las huellas, los restos que estas piezas han dejado en nosotros, la manera en que nos han afectado. Explicaré, asimismo, el diálogo que abren con cuestiones extradisciplinares que van más allá de la danza.

Teniendo en cuenta las subjetividades que estas piezas pueden activar el **capítulo tercero** se abre con la pregunta, ¿quién es ese/a al otro lado de ti? Una pregunta que también se están haciendo piezas como *Uma misteriosa coissa disse...*, *He visto caballos* y *Dueto*. Mediante creaciones que dialogan con la memoria de otros/as y crean otras narratividades, estos dispositivos escénicos dan paso a la alteridad. Para ello, de alguna manera hacen familiar lo extraño, lo hacen suyo, lo encarnan. La operación de estos coreógrafos no consiste en identificarse con la memoria de la que se han apropiado, sino que elaboran una reescritura de la misma, la reinterpretan, la transforman. Esta operación generará una no- memoria, tanto en los creadores como en nosotros, espectadores, si decidimos situarnos en las nuevas coordenadas corporales, espaciales y temporales que se despliegan en escena. Se trata de una operación que se convierte en una de las maneras posibles de abordar la pregunta sobre quién es ese/a al otro lado de ti, pregunta que también se extiende a la relación que existe entre la danza, el lenguaje, la voz y la alteridad.

El/ la otro/ a siempre tiene una dimensión desconocida, existe un descentramiento, un desencajamiento que tal vez no nos permite aprehenderlo. Al

igual que el otro/a, también la voz tiene una dimensión desconocida: cuando escuchamos nuestra propia voz nos parece que no nos pertenece del todo. A su vez, la voz es un espacio potencial que habita entre el cuerpo y el lenguaje sin llegar a pertenecer del todo a ninguno de los dos. ¿Por qué la voz introduce un elemento de desestabilización y es a la vez un espacio potencial? Esta pregunta nos lleva al **capítulo cuarto** donde a partir de la experiencia de lenguaje de G. Agamben, se explicará también la experiencia de la voz. La experiencia de lenguaje se convierte en una experiencia de pura potencialidad porque podemos hablar y podemos no hacerlo. Lo que no podemos, al menos si queremos utilizar el registro lingüístico, es hablar sin voz, una voz que para M. Dolar es algo fundamental y ambivalente desde el punto de vista político.

El **capítulo quinto** titulado “Experiencia de lenguaje, narratividad y performatividad” plantea un diálogo entre la imbricación de la voz, el cuerpo y el lenguaje y la teoría de la performatividad. Cuando la danza emancipa su voz y sus palabras, estas palabras y estas voces son trabajadas como un elemento más de la escena y, en general, no se da una búsqueda de significado. Con mecanismos de creación que siguen la deconstrucción textual y la descomposición de la voz, lo importante ya no es el “yo” que habla, sino el “ello”. Es decir, la primera persona pasa a ocupar un lugar neutro e impersonal. En este espaciamiento que se genera, podemos llegar a experimentar el ser mismo del lenguaje.

Cada una de las prácticas performativas que cartografió tiene una manera de relacionarse con el lenguaje, a partir de su fisicalidad, y presenta un cuerpo lingüístico y vocal específico. Lo que todas las creaciones comparten, además de la presencia de la voz, es el hecho de que “cada acto de habla dice más o dice de un modo diferente de lo que pretende decir” (Butler 2004b: 29). En efecto, hay siempre un ligero descentramiento, una grieta, una fisura entre el cuerpo, su lenguaje y su voz. Un lugar lleno de complejidad, un cruce de líneas de tensiones: esta es la espacialidad y la temporalidad en la que nos sitúan algunas coreografías experimentales de la escena actual de la danza. Un lugar inacabado, siempre en curso, no discursivo, que podría acercarnos a la experiencia de una palabra creíble y encarnada en el caso de la danza que habla.

¿Y cuál es esta temporalidad? “Somos desordenados temporales, somos presa del Tiempo [...] de su esencial discordancia”¹⁸. La mirada, como la danza, se construye en el tiempo. Miramos dentro del tiempo, pero hay momentos en los que somos conscientes de que estamos tocando otra dimensión temporal. ¿Qué relación

¹⁸ Cixous, H. (2009) *El amor del lobo y otros remordimientos*

existe entre narratividad y temporalidad? ¿Cuál es nuestra experiencia del tiempo como espectadores ante estas creaciones escénicas? ¿Qué relación hay entre temporalidad y potencialidad? En el **capítulo sexto** explico, principalmente con G. Agamben, la relación entre el tiempo, el rito y el juego, aspectos que están estrechamente relacionados con la narratividad y el lenguaje de estas prácticas escénicas. Sugiero pensar estas coreografías como un cruce de diversas temporalidades que pueden transmitirnos la experiencia tanto de una temporalidad suspendida como la de un tiempo detenido. Siendo conscientes, en todo caso, de que probablemente ninguna temporalidad satisface completamente al/a espectador/a, quien preferirá instaurar su propio tiempo. No en vano, la potencialidad es una constelación temporal y emerge únicamente cuando el potencial de algo o de una persona no se consume del todo.

Los dos últimos capítulos de esta investigación están dedicados a la experiencia de tactilidad. En el **capítulo séptimo** se desarrolla la relación entre la forma artística y la percepción, la sensación y los afectos. La percepción es nuestro primer proceso psíquico y cognoscitivo, tiene que ver con lo visible. M. Merleau-Ponty nos propone a reaprender el mundo desde la percepción, desde nuestro propio cuerpo, a convertirlo en condición de nuestra relación con el mundo y no en un obstáculo. “Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo las cosas”¹⁹. Para Ponty el tacto ocupa un lugar central: ver es palpar con la mirada, escribirá.

La sensación es la vibratibilidad de nuestros órganos de sentidos, tiene que ver con las fuerzas, con lo que nos llega a través de los sentidos: apela a una relación con lo imprevisible y lo imperceptible. El/la espectador/a convocado en su subjetividad no psicológica capta las sensaciones provocadas por los dispositivos escénicos de estas coreografías. Mientras que los afectos definen un grado de ser que se concentra en la potencia del cuerpo. Un cuerpo es lo que puede, si seguimos a Spinoza y la interpretación que G. Deleuze hará de él, y a partir de aquí, B. Massumi se interroga acerca de cómo el afecto puede pasar a formar parte del mundo sin limitarse a algo individual (Massumi 2002).

Finalmente en el **capítulo octavo**, titulado “Umbral táctil”, propongo atravesar el umbral en el que nos ha situado la sonoridad de la voz unida a un uso del lenguaje y un trabajo del cuerpo específico. ¿Qué sucede en este umbral? La mirada y la escucha de quienes recibimos esas creaciones podrían estar cayendo en todo nuestro cuerpo, tal vez han devenido táctiles, hápticas. Nos situamos en un umbral de trazos,

¹⁹ Merleau- Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*, p. 203

de remanentes de voces, de cuerpos y palabras que pueden dejar su huella en nosotros. Un umbral que se abre a un tiempo/ espacio que nos lleva más allá de la discursivización del lenguaje y del logocentrismo, en una imbricación de todos los elementos escénicos. En este umbral, inmersos en una atención corporal que se mueve entre la condensación y la suspensión de diferentes temporalidades y espacialidades, podrían activarse procesos de subjetivación. La primera persona puede pasar a ser ocupada por un lugar neutro e impersonal, por la tercera persona: eso de mí que yo soy yo y eso de mí que no eres tú. Explica R. Esposito que esta tercera persona ocupa un lugar que se sitúa entre lo animal y lo humano, lugar donde emerge la vida con toda su potencia, una vida que provoca grietas, fisuras, mediante la activación de procesos de subjetivación.

Antes de cerrar esta introducción, unas breves notas sobre la metodología seguida. Para el análisis y la descripción de las piezas que llevo a cabo en *Voic(e)scapes n°1* me he basado en la observación directa de éstas y en conversaciones que he mantenido con sus creadoras/es a lo largo de estos dos últimos años²⁰. Durante los encuentros he propuesto a los autores que pensemos juntos a partir de preguntas abiertas, a modo de reflexiones, que en algunas ocasiones he enviado previamente en una carta. Considero que las experiencias y las reflexiones de los autores son de gran ayuda en la producción de pensamiento ya que están creando puentes entre las prácticas artísticas y la teoría académica, esos puentes a los que me refería antes.

Entre los autores que he traído a estas páginas se encontrarán algunos con trayectorias más dilatadas y reconocidas (J. Burrows, V. Mantero, Mal Pelo, M. Valenciano), con otras menos reconocidas pero igualmente destacables (I. Zabaleta, F. Francisco, I. Tomazin y L. Jurisic). Consciente de la diversidad de las creaciones que abarco en este trabajo, una de las mayores dificultades ha sido escribir sobre el campo experiencial que comparten sin que esto me lleve a obviar sus especificidades.

Por otro lado, habitar y desarrollar el diálogo entre la práctica y la teoría en *Voic(e)scapes n°2* también ha sido complejo. He intentado evitar que este diálogo pareciera forzado, es decir, he buscado no “encajar” y clasificar de manera conclusiva estas prácticas vivas, en proceso y en devenir, en presupuestos que conllevan una

²⁰ Todas las conversaciones se han desarrollado a viva voz, excepto en el caso de J. Burrows y M. Fargion quienes, por motivos de agenda, no han podido encontrarse conmigo. Más adelante señalo los casos en los que el análisis se ha llevado a cabo a través del visionado del vídeo.

fuerte carga teórica –como pueden ser la deconstrucción, la performatividad y el devenir- animal—. Tal y como he explicado, esta investigación propone tan solo una de las maneras posibles de transitar el puente que continúa separando la práctica de la teoría.

Como es sabido, en la actualidad escasea la producción de pensamiento crítico en torno a la danza. Afortunadamente en los últimos años las prácticas artísticas basadas en el cuerpo han sido estudiadas desde el arte, la filosofía, la antropología, la sociología y etc., lo que ha provocado tanto un aumento de publicaciones como una presencia mayor de la danza en los estudios de postgrado. Sin embargo, aún estamos lejos de lo que sería deseable y necesario. Como consecuencia de la insuficiente producción teórica, a la hora de abordar esta investigación me he encontrado con el vacío bibliográfico²¹ que existe en el Estado español sobre la danza contemporánea y, especialmente, sobre la coreografía experimental. Lo mismo me ha sucedido con las cuestiones teóricas y filosóficas relacionadas con la voz.

La danza como práctica micropolítica, y en un diálogo continuo, introduce en sus formas estéticas temáticas que pertenecen a un terreno macropolítico. Más allá de sus diferentes génesis y trayectorias, lo que estas coreografías experimentales tienen en común es la voz. Una voz que, como decía, excede y escapa de los significados literales.

Escribe Massumi que las cosas existentes y estructuradas viven en y a través de lo que escapa de ellas. Su autonomía es su autonomía de afectar. Teniendo en cuenta el rasgo ambivalente y huidizo de la voz, en este trabajo propongo cartografías de sentido y de sentidos a través de estas piezas. De sentido por la multiplicidad de significados que abren y de sentidos por la manera en que éstas pueden afectarnos.

Como espectadora de estas prácticas artísticas he tenido una experiencia de lenguaje, de la voz y de la tactilidad. Ahora, ya un poco más lejos de la vivencia directa de estas creaciones, rescatando mi propia memoria orgánica, entre los surcos del lenguaje y sus voces busco “un simple rumor, esa huella, lo único de mí que quisiera que quedase después de la danza”²². Un rumor, una huella, que también quisiera que quedara después de la escritura.

²¹ Muchos de los libros que forman parte de la bibliografía han sido consultados en su lengua original y traducidos por mí cuando han sido citados.

²² Mallard, C. (2009) *Hainuwele y otros poemas*, p. 15

PARTE I

VOIC(e)SCAPES n°1:

Experiencias de la voz, del lenguaje y de la tactilidad

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS ESCÉNICAS

2.1. La voz narrativa de Mal Pelo

2.1.1. *Atrás los ojos* (2002)

La bailarina y coreógrafa uruguaya Ayara Hernández me pidió un día que le hablara sobre una pieza de danza, la primera que recordara. Hernández está documentando la memoria orgánica de la performance, lo que permanece en nuestro cuerpo de aquello que vimos. Frente a la cámara y Ayara recordé *Atrás los ojos* (2002), la primera vez que vi en escena a María Muñoz. Recordé sobre todo la fuerte emoción de ver el movimiento de su cuerpo y de escuchar en su voz un texto de *Páginas de la herida* de John Berger. En el relato que improvisé ante Ayara y su cámara, no logré traer nada concreto al presente: recordé que algo tiraba con mucha fuerza de la espalda de María, tal vez las palabras tiraban de ella, la música tiraba de ella, recordaba que se movía dejando que el peso cayera sobre todo su cuerpo, mientras los elementos de la escena se entretejían de manera muy delicada y precisa. Era el otoño de 2003 y vi la pieza en Bilbao, en la sala La Fundición.

Volví a ver esta pieza en la reciente reposición que Mal Pelo presentó por sus veinte años de trayectoria a lo largo de 2009 en el Mercat de las Flors de Barcelona. Y como suele suceder debido a sus enmarañados caminos, la pieza había sido transformada: mi recuerdo había construido su propia pieza, ya que en la actuación que volvía a tener ante mis ojos nada tiraba de la espalda de María Muñoz. Ella ejecutaba sus movimientos con total precisión y su cuerpo se movía de manera mucho más ligera que en mi recuerdo. Es más, en algunos momentos, ella se deslizaba por el linóleo blanco disociando las partes del cuerpo con maestría.

Desde hace veinte años Mal Pelo busca un lugar más allá de la combinación de elementos habituales en la danza, para trabajar con otros que le permitan la generación de un mundo autónomo, un mundo autónomo que dialoga con el que se manifestaba en los espectáculos de Tadeusz Kantor, “dotados de una fuerza o contundencia que no estaba meramente basada en la efectividad de las imágenes, la extrañeza de los objetos, la ambigüedad de los personajes [...] sino en esa energía invisible de la que todos surgían y que podría asociarse a la memoria”.²³ Desde Polonia y durante los años setenta, Kantor defiende la idea de un teatro autónomo que sigue el *collage* como modelo y abandona la idea del drama como forma. Frente a la

²³ Sánchez, J.A. (2004) “De fábulas y pájaros” artículo publicado en el Archivo Virtual de las Artes Escénicas (AVAE). Más información sobre la trayectoria de Mal Pelo en el AVAE y en www.malpelo.org

gestualidad orgánica que predomina en el teatro en los años sesenta, se da un retorno a la imagen distante y densa. A diferencia Grotowski, como veremos más adelante, Kantor no propugna una eliminación del texto, sino un modo diverso de aproximación al mismo.

Pep Ramis y María Muñoz crearon *Mal Pelo* en 1989 y desde entonces han buscado esa energía invisible, el trazo que queda entre el movimiento y la quietud; el espacio que se genera entre la presencia y la ausencia, entre la palabra dicha y la no dicha. Muñoz venía de la danza contemporánea —se forma en el Institut del Teatre y con coreógrafos como Àngels Margarit y Julyen Hamilton— y Ramis de las artes plásticas y la música. La primera creación conjunta es el solo *Cuarto trastero* (1988), una pieza de registro íntimo que anuncia ya la línea de experimentación que seguirá *Mal Pelo*. Desde entonces, juntos y en colaboración de otros artistas han creado más de veinticinco espectáculos en los que han buscado su propio lenguaje dramático: un lenguaje que es resultado de la imbricación del movimiento, elementos teatrales, la palabra y la imagen de vídeo. En sus primeras piezas la fabulación y la narración sustituyen a su todavía joven memoria. Paulatinamente, un mundo imaginario que busca encarnarse en el cuerpo y en las palabras —más en concreto en los textos de John Berger y en los propios procesos de escritura de los creadores—, da paso a la memoria y la reconstrucción del recuerdo como temas fundamentales de su investigación escénica.

Es importante señalar que la búsqueda de un lenguaje escénico autónomo no nos sitúa solamente en el terreno de lo simbólico o en el de las imágenes poéticas. En la segunda etapa de su trayectoria, que se inicia precisamente con *Atrás los ojos*, *Mal Pelo* busca provocar interrupciones en esa creación simbólica. Para ello desnuda la escena e introduce objetos cotidianos. Asimismo, genera contrapuntos dramáticos con otras personas que con su presencia introducen otra línea narrativa en la pieza. En *Atrás los ojos* esto sucede, por ejemplo, con el compositor Steve Noble, quien comparte escena con María Muñoz. Noble ocupa la escena situado en la mesa de sonido y genera su propia narratividad. Así, mediante la interrupción y el contrapunto que conforman diferentes texturas y una depurada dramaturgia que entrelaza todos los elementos escénicos, el lenguaje de *Mal Pelo* genera significados que se sitúan entre la abstracción del movimiento y la concreción de la palabra narrativa.

Atrás los ojos (2002) completa con *Testimoni de Llops* (2006) y *He visto caballos* (2008) la trilogía en la que Ramis y Muñoz han colaborado con el escritor, ensayista y pintor John Berger. Voy a centrar mi análisis en la primera y la última pieza de esta trilogía porque considero en las dos emerge con más claridad las preguntas que *Mal Pelo* se está haciendo entorno al encuentro del movimiento con el lenguaje. Y

me detengo en estas piezas que corresponden a su etapa más reciente porque los textos de Berger tienen una carnalidad que también explica el encuentro entre sus palabras y la experimentación de la compañía.

La búsqueda de ese lenguaje escénico particular, a medio camino entre lo cinético y lo teatral, sitúa la trayectoria de Mal Pelo entre la danza y el teatro. Sus trabajos presentan un dramatismo que en algunos momentos nos recuerda la poética de Pina Bausch, nombre con mayúsculas del *Tanztheater*²⁴ europeo a lo largo de los ochenta. Bausch seguía un método acumulativo, componía sus coreografías a partir de palabras,

Una vez transformadas, acumuladas, condensadas, las palabras son irreconocibles, han sido aplastadas por los cuerpos. [...] La palabra evoca el movimiento y garantiza una imagen cargada de experiencia. La palabra no tiene por qué ser literaria. [...] Lo importante es que sea dramática: encierra conflictos no resueltos, una memoria desasosegada (Sánchez 2002: 158).

Los primeros trabajos de la coreógrafa alemana empiezan a explorar la naturaleza de la expresión rompiendo con la organización de la coreografía (a partir del trabajo creadores como Cunningham). Tras formarse en Estados Unidos, en lugar de continuar una técnica establecida, Bausch busca en la expresión individual de cada uno de sus bailarines. “El desafío y la gran innovación de Bausch fue buscar y mantener piezas que siguieran principios coreográficos en la construcción, a la vez que incorporaban técnicas teatrales que permitieran expresar experiencias subjetivas individuales”²⁵.

Mal Pelo también recibe la influencia de la danza postmoderna americana, concretamente de los creadores de Judson Church, entre otros, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown y David Gordon. Formados con Limon, Halprin o Cunningham, e influidos también por las ideas vanguardistas de John Cage, a partir de los años sesenta estos autores buscan desacralizar la danza y romper con el virtuosismo: el bailarín deja de ser un mero ejecutante para ser al mismo tiempo un cuerpo que piensa. Para estos creadores todo lo imaginable podía ser danza, tanto el trabajo de un artista visual como un film o una composición musical (Sánchez 2002: 119).

Llamada también nueva danza está interesada, sobre todo, en el movimiento y la acción. Sin embargo, para Bausch lo más importante será cómo se mueven los

²⁴ La compañía Wuppertal, dirigida por Pina Bausch, fue la primera en establecer el término *Tanztheater*, cuyo uso se generalizó a partir de los años 70 no sólo para nombrar a numerosas compañías que trabajaban en Alemania, sino también para definir sus trabajos. Climenhaga, R. (2009) *Pina Bausch*, p. 16

²⁵ *Ibidem*, p. 20

intérpretes, pero sólo a partir de qué es lo que les hace moverse. Mientras que la danza alemana se desarrollaba en una dirección más emotiva y es básicamente subjetiva, la danza americana es objetiva en sus manifestaciones más características. “La tendencia del bailarín americano es observar, describir y comentar su alrededor con una mirada en la comprensión intelectual y el análisis. [...] El bailarín alemán, por su parte, empieza con su experiencia emocional y busca afectar más allá de lo individual”²⁶. De alguna manera las creaciones de Mal Pelo se sitúa a medio camino entre el mundo autónomo de Kantor, el emotivo de Bausch y el cuerpo accionador de Judson Church. A diferencia de Bausch, Mal Pelo no sigue el estilo rapsódico o interjectivo de la palabra hablada. Si bien continúan dentro del registro narrativo, explican Ramis y Muñoz que no buscan hacer teatro ni penetrar en la psicología del ser humano.

Queríamos presentar a personajes que podían ser muy contradictorios. A veces tenían una vertiente muy dramática, a veces las situaciones eran más cercanas al surrealismo, pero nos interesaban aspectos de esta relación. A lo largo de un espectáculo era muy importante ver cómo los personajes o las personas iban cambiando. También era un momento en el que el lenguaje del movimiento estaba muy centrado en el detalle, en el gesto. Y como a través de un lenguaje tan abstracto como la danza se puede poner el foco en cosas muy sencillas, muy humanas, que transmiten algo muy sencillo.²⁷

En este sentido, y a diferencia de trabajos anteriores como *L´animal a l´esquena* (2001), en el que los cortes entre las escenas son más precisos y marcados, a partir de *Atrás los ojos* Mal Pelo propone otro viaje al espectador: la linealidad de la narración deja de ir de la mano de un personaje o una situación, los elementos se atomizan y se imbrican en una complejidad que genera un tejido diferente. Un tejido que continúa hilándose en las otras dos piezas de la trilogía. No en vano, esta obra representa un momento de transición en la trayectoria de Mal Pelo, marca el inicio de lo que ellos mismos han denominado la “época blanca”, en la que la escena se presenta casi desnuda, con algunos objetos cotidianos como una planta y una silla de brazos, y el texto pasa a ser importante por su contenido y por cómo se exterioriza, lo que va a generar nuevas zonas de complejidad en su trabajo. En el periodo anterior, llamado “época negra” porque la puesta en escena se da con otra profundidad y superposición de planos, el texto es utilizado por su contenido poético o

²⁶ *Ibidem*, p. 23

²⁷ Fragmento de conversación extraída del vídeo realizado por liquid dogs (2009).

sonoro. La creación giraba más entorno a una zona de fricción entre los elementos de la escena, que generaba en ocasiones momentos de humor.

La separación es el tema principal de *Atrás los ojos*. Como explica María Muñoz, esa separación se desarrolla en dos líneas dramáticas. En la primera, el personaje nos habla sobre las sensaciones y los sentimientos de la separación de una persona querida, mientras que la segunda trata sobre la separación que se ha dado entre el ser humano y los animales a lo largo de la historia. Para el desarrollo de esta temática, Muñoz se basa en dos textos de John Berger: “Por qué miramos a los animales” (del libro *Mirar*) y en *Páginas de la herida*, que se sitúa entre el ensayo y la poesía, y deviene una intensa y lúcida carta de amor. Muñoz explica que la pieza es la imbricación del movimiento y su abstracción, y con la palabra, que le ayuda a precisar.

La pieza trabaja con la dificultad de pasar continuamente de un lenguaje a otro, es muy difícil cambiar de un lenguaje a otro, hay que hacer un trabajo de proporcionar un puente al público para esa transición. En esa complejidad, he trabajado en la creación de una zona intermedia entre esas dos zonas de abstracción y concreción²⁸.

El público entra en la sala con la pieza ya iniciada. Muñoz recita fragmentos, casi en susurros, de un texto. Noble ya está situado en la mesa de mezclas y sonido. La desaparición de la palabra da paso a un solo que se cierra con un *scratch* de Noble. Bajan las luces y la siguiente escena se abre con una pregunta que se repite a lo largo de la pieza: “¿Por qué me miras así?”.

Hay dos momentos que destacan por la manera en la que logran entrelazar la acción y el texto. En el primero, Muñoz sentada en la silla y dejando caer su cuerpo a medida que dice: “He atravesado varios bosques. [...] La historia del árbol tiene que ver con el amor. ¿Dónde está el lugar del amor?”, y repite en un tono más íntimo, “¿dónde está el lugar del amor?”. Cuando termina de deslizarse en la silla, deja el texto a medias para dar paso a otro solo de ejecución muy precisa y definida. En otro momento, la creadora, frente a un micrófono de pie, entrelaza las dos líneas narrativas que hablan de la separación. En una perfecta sincronización, cuando se pone el gorro habla del amor y cuando se lo quita salta a la narración de los animales. “Nos empeñamos en clasificar a los animales. [...] Atrás dejamos nuestros ojos [...]”, frase que da título a la pieza. Y escuchamos los acordes de “Mi sono innamorato di te”, de Luigi Tengo *scratched* por Noble. En la pieza se entrelazan continuamente la María persona y la María personaje, tanto en el movimiento como en los momentos de narratividad textual. Noble, por su parte, deja de ocupar su lugar en la mesa en dos

²⁸ En la entrevista que precede al vídeo de la pieza, realizado por Nuria Font.

momentos a lo largo de la pieza. En uno transita por la escena y se sienta en la mesa. Y en el segundo, se sienta frente a María. El contraste entre los dos intérpretes, produce cierto extrañamiento, a mi parecer acertado, porque rompe con la dramaticidad que en algunas momentos generan la imagen de vídeo, la palabra y el movimiento.

Cuando Muñoz y Noble se sientan en una mesa, uno frente al otro, presentan un monólogo cruzado. Con una luz circular que cae sólo sobre ellos dejando oscuro el resto de la escena, “¿dónde está el lugar del dolor”, pregunta Muñoz con el micrófono en mano, mientras Noble continúa centrado en su propio trabajo de mezclar la música. En un momento dado, Muñoz se levanta y recorre el perímetro del círculo. Detiene su carrera e interpela directamente a Noble, “¿podría usted hablarnos de esa cualidad?”. Este momento genera una cierta ironía porque éste no responde, sigue impertérrito su trabajo musical. Tras una pausa, Muñoz continúa su relato:

El silencio que se produce tras la caída de un árbol talado es el mismo que se produce tras la muerte de alguien. Ese instante es extremadamente breve. [...] Tan fácil es situar el lugar del dolor, pero todas esas imágenes llegan aquí de golpe ¿y qué es lo que pasa? Que me provocan una absoluta indiferencia, me sabe mal decirlo aquí, lo diría así de espaldas a todo, indiferente. Pero luego ocurre el efecto contrario, es que de repente tira un gesto para aquí [...] ¿Y qué es lo que te pasa? Pues que me quedo aquí otra vez, pero así. Supongo que sabes perfectamente de lo que estoy hablando. Buenas noches.

Bajan las luces, y la pieza se cierra con las imágenes de un vídeo doméstico sobre un parto.

Al igual que en los momentos descritos se logra el entrelazamiento del movimiento y el lenguaje que se hace visible y audible, hay dos escenas de la pieza que a mi parecer no terminan de funcionar. La primera es la utilización de la voz en off de María que narra en un texto lo que es opuesto al amor. Y el segundo el vídeo que cierra la pieza en el que asistimos al nacimiento de un bebé. Considero que en la primera, que es precedida por un solo muy delicado, no precisaba de texto en off en ese momento de la pieza. En cuanto al vídeo de parto, que funciona más bien como un epílogo ya que el cierre natural de la pieza es el “buenas noches” final, a mi parecer no añade otra capa de complejidad en la textura que conforma este trabajo. Al contrario, hace explícitos contenidos que de alguna manera ya hemos percibido en la huella que el movimiento y las palabras han dejado sobre nosotros.

Si exceptuamos estos dos momentos, *Atrás los ojos* es una creación coreográfica en la que Mal Pelo da un paso más en su búsqueda de un lenguaje autónomo, cada vez más abierto a la experimentación y a la imbricación de elementos escénicos que generan una textura en la que tanto los creadores como nosotros, espectadores, podemos tener, entre otras, una experiencia de lenguaje.



Atrás los ojos © Jordi Bover

2.1.2. *He visto caballos* (2008)

Diciembre de 2008. Han pasado unos días desde la presentación del dúo *He visto caballos* (Mal Pelo) en el Teatro Lliure de Barcelona y recuerdo especialmente dos escenas. El solo de María Muñoz mientras escuchamos *en off* la voz de John Berger relatando un fragmento de su última novela *From A to X*. La segunda escena: el duelo de Pep Ramis con las palabras del poeta palestino Mahmud Darwish, que también escuchamos *en off*. Retomo ahora la propuesta de Ayara Hernández y en un ejercicio retrospectivo seguido por una llamada a mi memoria orgánica, recuerdo esas dos escenas porque son tan frágiles que están a punto de romperse.

Después de haber trabajado con bailarines y creadores en *Testimoni de Llops* (2006), Ramis y Muñoz regresan a un trabajo de dúo, basado en esta ocasión en la novela *From A to X* de John Berger y en poemas de Darwish. En *He visto caballos* los dos creadores llevan al extremo la idea de partitura en la improvisación,

En otras creaciones habíamos dado más importancia al cuerpo, a la música y al espacio, todo lo demás venía al final proceso. Ahora, esta nueva pieza, ha sido un desafío. *He visto caballos* es una pieza coral, más que nunca. Mientras estamos haciendo una acción aparece la música, luego la luz, así todo el tiempo, en pequeñas secciones de un minuto hay entradas de todos los elementos... Muchísimas entradas entrelazadas.²⁹

Sin buscar clasificaciones categóricas he señalado que en el lenguaje corporal de Mal Pelo se sitúa entre el mundo autónomo de Kantor, el *Tanztheater* europeo y la danza postmoderna americana. En la actualidad, por ejemplo, Mal Pelo mantiene una estrecha relación con Steve Paxton y Lisa Nelson. Han colaborado en varios proyectos y más recientemente en "Tuning Scores"³⁰, que tiene como objetivo ir afinando la improvisación del movimiento como si de una partitura se tratara. *He visto caballos* también es resultado de esta búsqueda de depurar la improvisación.

El estreno de esta pieza fue seguido por una retrospectiva de los últimos diez años de trayectoria, una exposición y la publicación *Swimming Horses* —en proceso de elaboración— con motivo de los veinte años de trayectoria de la compañía. Se trata de un trabajo orgánico y carnal de dos decenios que vuelve sobre sí mismo en cada una de sus creaciones con una mirada tenaz, frágil, irónica, polisensorial, efímera. La

²⁹ María Muñoz en una conversación con Pep Ramis, el músico Steve Noble y yo misma (Mas Espolla, Celrà, 13/1/09). De próxima publicación en el libro *Swimming horses* de Mal Pelo.

³⁰ Laboratorio desarrollado en L'animal a l'esquena en octubre de 2008.

espinas dorsales de las creaciones de Mal Pelo sería la búsqueda de la conexión entre mirada y vida, lograr la concreción de la escritura de sus imágenes, a través del movimiento y la palabra, con el vídeo y el sonido, en una continua imbricación de lenguajes, tal y como he señalado. Concreción no quiere decir linealidad o evidencia en la narratividad; al contrario, significa intención clara en la acción. De hecho, la compañía suele trabajar con textos en los que existe una narrativa poco acostumbrada a la linealidad.

Precisamente la búsqueda de palabras encarnadas, de esa escritura en alta voz que Roland Barthes describe en *Le plaisir du texte* (1973), podría explicar el encuentro entre Mal Pelo y John Berger –autor “anómalo” por su voz, su presencia y una coherencia alejada de los sillones de palacio³¹—. Si en *Atrás los ojos* la colaboración entre la compañía y el escritor británico se dio en la distancia, en este trabajo el autor de *Páginas de la herida* participa activamente en el proceso de creación, incluso en la adaptación de sus propios textos para la pieza escénica.

From A to X de John Berger se compone de las cartas que Aida envía a Xavier, preso político encarcelado en algún lugar remoto. El tema de la pieza es, por lo tanto, la ausencia de libertad y la forma que adopta el sentimiento amoroso bajo estas circunstancias. Sin duda, este trabajo va más allá de lo escénico y abre un diálogo con cuestiones de rabiosa actualidad, ya que tanto el libro como la pieza rompen el silencio que normalmente rodea a estos temas.

En el primer encuentro entre Berger y los dos coreógrafos que iniciaba el proceso de investigación de esta pieza y tuvo lugar en París, el escritor leyó una de las cartas que componían el libro, aún en proceso de elaboración. Tiempo después, y una vez acabado, Berger envió el manuscrito del libro a Muñoz y Ramis. Cuando los coreógrafos lo leyeron supieron lo que ya intuían: la nueva pieza iba a basarse en la relación epistolar de los personajes imaginarios A y X, una historia de resistencia en la que resuena la propia biografía de Mahmud Darwish (1941- 2008) Los caballos aparecieron más adelante, cuando buscaban un hilo metafórico para ese secreto lugar de libertad que las cartas de A y X estaban creando desde el confinamiento³².

La casualidad quiso que también por los poemas de Darwish transitaran caballos. “[...] Amo los retazos de cielo que se filtran por el tragaluz de la celda, un metro de luz en el que nadan los caballos y las pequeñas cosas de mi madre”, dice el

³¹ Desarrollo estas y otras ideas en el artículo “Abandonar la silla del espectador” publicado en la revista “Reflexions entorn de la dansa” (03) del Mercat de les Flors (Barcelona) y en el artículo “Tejido táctil” de próxima publicación en *Swimming horses*.

³² Extraído de la conversación mantenida entre Berger, Muñoz, Ramis y yo misma (Teatre Lliure, Barcelona, 12/12/08), de próxima publicación en *Swimming horses*.

poema del autor palestino que escuchamos *en off* en árabe, en la voz de Abdel Assis Elmountassir durante la pieza.

De todas formas, sería equivocado pensar que Ramis y Muñoz llevan a escena a los personajes de la novela epistolar. Los creadores han buscado ese lugar secreto que conforman las cartas, un lugar en el que dos personas puedan amarse aunque no pueden encontrarse. Esto explica que esta creación hayan trabajado especialmente la mirada desenfocada y periférica, el lugar fuera de foco,

[N]ormalmente la mirada llega hasta un punto [...] pero qué sucede con lo que no vemos, puedo jugar con ello. Si busco este lugar mi movimiento cambia [...]. También se trata de cómo adentrarte en el espacio del otro. Cómo buscas esa mirada periférica. Puedes enfocar con los ojos, pero también puedes alcanzar ese espacio donde las cosas no están enfocadas. Se trata de practicar con esta zona que está desenfocada, es un lugar muy frágil³³.

Todos los elementos entrelazados orgánicamente generan una gran densidad, sin embargo llegan a nosotros con ligereza debido a la depuración escénica. La iluminación ha buscado también ese lugar fuera de foco y va modificándose de manera imperceptible.

Imágenes de caballos y de bosques poco naturalistas, sonido, movimiento y la palabra, en directo y *en off*, componen una dramaturgia depurada y minuciosa, llena de precisión. Una dramaturgia que no debe entenderse como coreografía pautada y ya estructurada que se repite en cada presentación. Al contrario, como hemos señalado, se trata de una pieza en la que han llevado al extremo la improvisación –pautada y afinada— y es, por lo tanto, el trabajo más arriesgado de Mal Pelo. También lo es porque hay cierto exceso en esta creación: en cuanto a la densidad y la dramaticidad, y también por la duración de algunas escenas. La sensación de exceso se ve interrumpida cuando se presentan momentos más “surrealistas” (Pep con su gorro de reno) o de humor (la obsesión de María con la historia de García) que nos llevan a un lugar menos dramático. También cuando la escenografía se monta y se desmonta de manera manual, artesanal, que nos sitúan en un lugar más cotidiano. El movimiento se presenta, entonces, depurado y concreto. Esta pulcritud hace que el drama, entendido como acción, emerja de una manera más visible y envolvente. Ante esto, el espectador tiene dos opciones: se deja llevar por el flujo dramático o deja que el caballo galope sólo.

³³ *Ibidem*.



©Jordi Bover
He visto caballos © Jordi Bover

La pieza se abre con un hombre en el centro del escenario, moviéndose sobre montones de sacos —evocan a una trinchera— e iluminado por una luz estroboscópica. Suena la sirena, entran Ben Heinzell-Lichtwark y Jordi Casanovas, los “obreros” vestidos de traje encargados de mover la escenografía manualmente. Los dos ocupan a veces el centro de la escena, pero también recorren su perímetro de manera imperceptible. Casanovas, creador ya habitual en las piezas de Mal Pelo, cumple también la función de contrapunto en algunas escenas como los monólogos cruzados que Muñoz y Ramis mantienen cuando se sientan en la mesa.

Tras la escena inicial, a medida que se abren los paneles que recubren las grandes cajas de madera y la estructura pasa a ser un marco de hierro desnudo, descubrimos a María Muñoz. Está sentada en el interior de la estructura hueca y rectangular, en la que Muñoz y Ramis presentan su primer dúo. Es precisamente en este dúo donde está más logrado el trabajo de la mirada periférica o fuera de foco. Con movimientos muy preciosos, a veces mínimos, en un momento los dos coreógrafos parecen flotar en el lugar que conforman mediante esa mirada. Cuando Ramis deja que su voz imite la de un animal —enfadado, tal vez herido, aún fuerte—, la pieza se abre a un lugar diferente, nos lleva a un lugar que no volvemos a transitar y

echamos de menos en el resto de la presentación. En ese instante, esa voz rota se convierte en un objeto, algo que se separa del cuerpo, y nos permite tomar distancia del flujo dramático que se desarrolla a lo largo de la pieza.

La estructura de hierro permite que durante la pieza se vayan intercalando de manera fluida una escala de confinamiento y una escala de máxima apertura del espacio. Mediante este mecanismo logran retratar la experiencia epistolar de los protagonistas de *From A to X*, cuyas cartas habitan simultáneamente el vasto espacio de la imaginación —y del bosque o el galope de los caballos que vemos en las imágenes de vídeo— y la asfixia de la celda de un preso político. Podríamos decir que *He visto caballos* busca transmitirnos la experiencia de estos dos espacios.

Durante la pieza se alternan dúos con solos —los momentos de mayor intensidad—, que van seguidos de una pausa, de un silencio en el que aún podemos escuchar la vibración del movimiento anterior, una larga suspensión que resuena como el tronco de un árbol recién cortado. Sin embargo, se echan de menos más silencios, tal vez una pausa aún más larga para que esa resonancia sea mayor en nosotros. Por el mismo motivo, no termina de entenderse la sirena que se escucha tanto al principio como al final de la pieza. Tampoco parece necesaria la presencia de los caballos en la penúltima escena, cuando Muñoz recita “a ti te digo sí, a la vida que nos ha tocado vivir le digo no”. Y, tal vez, si las voces en off de John Berger y Mahmud Darwish —en la voz de Abdel Aziz— se escucharan de manera menos naturalista, mediadas tal vez por algún efecto de sonido o trabajadas de otra manera, provocarían otro efecto en nosotros.

Precisamente este último aspecto está relacionado con la dificultad de imbricar el registro lingüístico y el movimiento en escena. La complejidad que generan ambos, acompañados de los demás elementos escénicos, explica que en los dos momentos que señalaba al inicio de este análisis, en los que se ha optado por utilizar la voz en off, parezcan a punto de romperse. La fragilidad no se logra estirando los elementos, en este caso el cuerpo y la palabra, llevándolos a su límite, como podría pensarse. Al contrario, la fragilidad se debe al equilibrio que se ha logrado sintetizando la palabra y el movimiento al máximo. Lo cierto es que si en estos dos momentos se hubiera añadido una palabra más, si las voces en off tuvieran un tono más elevado, si el movimiento hubiera continuado o si algo hubiera sustituido la lucha imaginaria de Ramis con las palabras de Darwish, ese pautado equilibrio se habría roto y, tal vez, dejaría de funcionar.

De ese cuerpo contra el que lucha Ramis brotan las palabras del poeta palestino Mahmud Darwish, conocido por su resistencia activa contra los continuados abusos de Israel. Mientras escribo estas líneas, en diciembre de 2008, los tanques y

aviones del ejército israelí arrasan la franja de Gaza. Puede que el orden de los elementos que siguen no sea el real. Mi propio real se mueve estos días en la (re)presentación del odio y la repetición de un conflicto. En unas imágenes instaladas en una memoria fugaz que ni siquiera puede llegar a ser recuerdo por su pura repetición. La imaginación, suspendida, camina lentamente en el bosque nocturno del paraíso perdido, el de la infancia y todos los que siguen.

Lejos, los tanques hacen añicos las ramas de los árboles, el cristal de la noche, esos ojos aún cerrados.

Cerca, buscamos la poesía, el calor de una piel de caballo pegada a los huesos.

Huella_ I

“Dependiendo de que estemos en el mismo lugar o separados, te conozco dos veces. Eres dos personas.

Cuando estás lejos, para mí estás igualmente presente. Esta presencia es multiforme: consiste en un sinfín de imágenes, pasajes, significados, cosas conocidas, hitos, y, sin embargo, todo el conjunto no deja de estar marcado por tu ausencia; en esto es difuso. Es como si tu persona se convirtiera en un país, tus contornos en horizontes. Vivo entonces en ti como si viviera en un país. Estás en todas partes. Pero en este país no puedo encontrarte cara a cara.

Partir est mourir en peu. Era muy joven cuando oí esta frase por primera vez; expresaba una verdad que yo ya conocía. La recuerdo ahora porque la experiencia de vivir en ti como si fueses un país, el único país del mundo en el que nunca puedo concebir encontrarme cara a cara contigo, se parece un poco a la experiencia de vivir con el recuerdo de los muertos. Lo que no sabía cuando era joven es que nada puede borrar el pasado: el pasado va creciendo poco a poco alrededor de uno, como una placenta para morir”.

Páginas de la herida
John Berger

(Fragmento que María Muñoz adapta para la pieza *Atrás los ojos*)

2.2. La voz en transmutación directa de Mónica Valenciano y el Bailadero

2.2.1. *Disparate nº7- Don't explain (2004)*

“Leer con el cuerpo: palpitudes– impresiones acústicas/ de un paisaje de la tinta, ese/ lento parpadeo tras la voz...”, asoma entre los dibujos y los poemas que componen el libro polifónico *Octava: un pescador con subtítulos* de Mónica Valenciano, coreógrafa de origen canario, formada en Barcelona y Madrid. Tras *Aúpa* (1989), primera producción seguida por una serie de trabajos individuales y de colaboración, crea en 1996 la compañía El Bailadero. A partir del año siguiente inicia la serie de piezas *Disparates*, basada en los grabados de Goya. Como explica Valenciano son “disparates convulsos, sobre la vida, sobre el amor, sobre el cuerpo”³⁴ que toman referentes de distintas tradiciones, en ocasiones de universos sagrados, que son desacralizadas al ser extraídos de su contexto y puestos en juego con otros elementos.

Los *Disparates*, también conocidos como proverbios, son una serie de veintidós grabados realizados en aguatinta y aguafuerte por el pintor aragonés entre 1815 y 1823. Llenos de visiones oníricas, misterio, violencia, sexo y una crítica implícita al poder establecido, los grabados se presentan sin referencias ni contexto, parecen nacer de la nada. En un doble sentido, ya que están contorneados contra la oscuridad y porque nada puede asignarles su origen, su límite y su naturaleza. “Los *Disparates* de Goya no tienen paisaje, ni paredes, ni escenario. Representan una locura que se come los rostros. Ya no hay ojos o bocas, sino miradas lanzadas desde un no-lugar y mirando hacia nada, gritos desde agujeros negros”.³⁵

Además de la pintura de Goya y autores como Palazuelo, también el cine es un referente para Valenciano, quien confiesa entrar siempre de la mano de alguien en un proceso de creación.

Quando inicio con el primer disparate, me encuentro con el libro de Goya. [...] Y encontré los *Disparates* [...] Investigué. Me ayudó muchísimo, como una linterna, todo lo que había alrededor de los disparates, esta cosa nocturna, onírica, el miedo a la muerte [...] fui como de la mano. La referencia es alguien que te da la mano en un proceso de búsqueda.³⁶

³⁴ Cuando no se indique lo contrario, los fragmentos y las citas están extraídos de dos conversaciones. La primera tuvo lugar en Madrid con E. Llovés y M. Valenciano (30/10/08), en una fría tarde de otoño. La segunda en La Losa (Segovia), en junio de 2010, con M. Valenciano.

³⁵ Foucault, M. (1993) *Historia de la locura en la época clásica III*, en <http://biblioteca.d2g.com>

³⁶ Sánchez, José Antonio (1998) “Como una cerilla que se prende con mi sombra”, entrevista a Mónica Valenciano publicada en el AVAE.

Durante nuestra conversación me habló del filme *Et la lumiere fut* de Otal losseliani, cuyos contenidos y aspectos formales también han influido en la creadora. Este film, premiado en Cannes en 1989, es una fábula situada en una aldea africana que narra la destrucción de las culturas en las relaciones humanas y la pérdida de la espiritualidad. Si bien el contexto es una aldea africana se convierte en una metáfora y funciona como transposición de lo vivido por el cineasta georgiano en su propio país.

En los disparates iniciales de *El Bailadero* sí se toca ese no-lugar que nos remite a Goya —también en algunos momentos al film de losseliani— y la escena se construye como un lugar autónomo sin referentes, cercano a lo grotesco. En entregas posteriores, se da una transición hacia un territorio más lúdico y vibrátil, tal y como vemos en el *Disparate nº7- Don't explain (no me mires)*³⁷ y en el solo *Impregnaciones de la srta. Nieve y guitarra*, las dos piezas que analizaré a continuación.

Las creaciones de *El Bailadero* también pueden situarse en el contexto de la búsqueda de una escena autónoma, como veíamos a propósito de Kantor en el análisis de *Mal Pelo*. Para Kantor el objetivo del arte no debe ser el perfeccionamiento de la forma, sino la liberación de la vida y los procesos. Kantor buscaba un modo diverso de aproximación al texto. “De lo que se trata más bien es de devolver la credibilidad a las palabras [...]. Es preciso desarmar el texto: para hallar el torbellino de la acción escénica pura” (Sánchez 2002: 153). En cuanto a la relación con las palabras, como veremos en la segunda parte de esta investigación, el registro lingüístico que tanto *El Bailadero* como *Mónica Valenciano* llevan a escena se aleja del significado y de la función comunicadora. En muchos momentos las palabras pasan a ser sonidos, como si el lenguaje sirviera para manifestar la desintegración del significado. En este sentido, *El Bailadero* también dialoga con Beckett, quien buscaba la ausencia de referentes, la destrucción del personaje dramático, la desnudez escénica, el ascetismo y una insistencia absoluta en la concreción. Beckett devuelve al drama la capacidad de establecer un tiempo presente y absoluto.

Beckett le da la vuelta al surrealismo. El globo de la palabra, hinchado por los surrealistas [...] ha estallado, y sólo queda el pellejo, con el que nuestro cuerpo se identifica. Pero ya hemos perdido hasta el cuerpo. La piel es lo interno y lo externo. El gesto se resuelve en sí mismo. Y la palabra en gesto. Beckett destruye el cuerpo para convertirlo en gesto. Destruye la palabra para convertirla en gesto (Sánchez 2002: 108-109).

³⁷ Esta pieza es, hasta el momento, la última pieza que *El Bailadero* ha presentado como compañía. Desde entonces, cada creador ha seguido su propio camino.

Beckett buscaba una literatura liberada de la palabra, buscaba rasgar el velo del lenguaje para poder acceder a las cosas o a la nada que éste oculta. Como veremos esta búsqueda de la anulación del lenguaje también se da en creadores como I. Tomazin, J. Borrows, M. Fargion y L. Jurisic. Las palabras hablan en estos creadores, pero hablan un lenguaje que no busca expresar un significado ni una interioridad.

El Bailadero toma el nombre de los lugares de reunión, baile y purificación de las brujas durante la luna llena, “que en el fondo sirven para encontrarse con uno mismo”, explica Valenciano. A partir de ahí, la compañía se centra en la búsqueda de un lenguaje y en su desarrollo escénico, más que en un trabajo conceptual. “Me interesa sobre todo ver cómo se dialoga con ese lenguaje, cómo traspasa el espacio, su composición y descomposición. La manera en la que va adquiriendo diferentes planos”.

La búsqueda de un lenguaje desemboca en un descubrimiento de la voz, en la posibilidad de trabajar con la voz sin que se lea un texto. De alguna manera la experimentación que llevan a cabo responde a la necesidad de expresarse con la música del cuerpo, con la respiración, con el ritmo. Curiosamente, esta búsqueda se inicia de manera casi accidental, durante el *Disparate nº1*, periodo en el que Valenciano sufrió de lumbalgia. En esta pieza, la creadora dirigía acostada sobre unas mantas y fue ahí donde emergió su voz.

Ponía música, flamenco, y me ponía a cantar flamenco [...]. Me salió todo el potencial de la voz, por la impotencia de no poderme mover y no poder expresar, encontré cómo se podían hacer las cosas sin bailar. En ese momento, no era capaz de explicarme sin el baile, sin el movimiento, y tuve que aprender a formular lo que quería decir a través de la voz. Todo empezó a romperse dentro de mí.

La aparición de la voz y de la palabra y su entrelazamiento con el movimiento coincide, entonces, con la creación de la compañía. La coreógrafa ya no podría moverse “con latigazos” y se encontró con que algo se le abrió e hizo que la palabra emergiera. Al moverse, poco a poco y a medida que sentía la respiración, “salían sonidos de mi cuerpo [...]. Con el tiempo, el sonido rompió a hablar [...]. Tenía la necesidad de abrir otro sentido, abrir otra puerta, era una libertad nueva para mí”.

Antes de pasar a describir el *Disparate nº7* –dirigida por Valenciano pero no interpretada—, y el solo *Impregnaciones de la srta. Nieve y guitarra*, debo aclarar que desafortunadamente no he visto estas dos piezas en vivo y que me he basado en

grabaciones de vídeo³⁸. Además de la documentación citada, para el análisis que sigue me he apoyado en las dos conversaciones mencionadas y en una presentación que tuvo lugar durante la estancia de Mónica Valenciano en L´animal a l´esquena (invierno de 2006).

La escena se abre en penumbra. Escuchamos una voz femenina. Suponemos que es la persona tumbada dando la espalda al público y tapada con una manta —más adelante descubriremos que es Tania Arias—. La creadora lee con un micrófono, se intercala el sonido de una diapositiva cuya imagen está proyectada contra la pared. Shingo Arai sitúa en el escenario sillas de camping, cuidadosamente. Contra la pared frontal, una cortina de guirnaldas y una manta, a modo de tapiz. Entra Amalia Rodríguez con una guirnalda en la mano y se sienta con su presencia frágil, delgada y muy alta. Va vestida con un frac fabricado con el mismo tejido de las mantas³⁹ situadas también en diversos lugares del el escenario. Amalia mira al público.

Desde el público, Raquel Sánchez, con micrófono en mano, habla de manera contundente, “mantén altos los ojos bien [...] cierra los ojos de la mano derecha, un diálogo entre el dedo y el muslo, estira el brazo. ¡Crece, crece!”. Y va subiendo la voz, da órdenes como si se tratara de un ejercicio que hay que ejecutar. Sus palabras interpelan directamente al público, “piensa en una flor, ¿para qué vas a pensar en una flor? [...] Vas a visualizar en este instante lo peor que te ha pasado en tu vida”. Escuchamos simultáneamente a Tania Arias, una voz recoge el eco de la otra, dialogan en monólogos cruzados. Sánchez baja el patio de butacas y llega a escena.

A partir de este momento el texto transita por las paradojas (“¿tú sabes nadar sin que se te separen los labios?”), la sensualidad (“Abre los muslos, por dentro”), lo visceral (“Abre las venas, por dentro”) y las palabras inventadas de Estela Llovés. Una vez que ésta entra en escena diciendo, “respira, respira, vamos a respirar, hay que respirar, más, más todavía, ¡vamos a ponernos ciegos de respirar!”, los creadores se intercambian el papel de la voz que interpela.

Las escenas se conforman como paisajes, cada intérprete demarca su espacio, pero todos están interrelacionados en un tejido invisible, frágil y contundente, de cuerpos blandos y rudos al mismo tiempo, en ocasiones grotescos: componen una danza y una voz fragmentadas, llenas de grietas y convulsiones que se mueven en un

³⁸ Los vídeos documentan la presentación del *Disparate nº7* en el año Teatro Pradillo (Festival Escena Contemporánea 2004) y el estreno de *Impregnaciones...* (Festival La Porta, Sala Beckett, 6/10/2007).

³⁹ Se trata de mantas que El Bailadero utilizar para hacer yoga durante los ensayos y luego forman parte de la escenografía de los *Disparates*. La compañía se caracteriza también por el uso de elementos circenses, militares, de las artes marciales, cabareteros, taurinos y etc. El resultado es un mestizaje estético, una especie de reciclaje que en la actualidad resultan habituales en la escena pero no lo eran tanto cuando Valenciano empezó a utilizarlos.

frágil equilibrio. Son acciones acumulativas que se entrelazan y contaminan –en el buen sentido de la palabra— entre sí. Estamos ante un “leve circo de alma-cén” que nos trasmite la levedad de ser, como dice el texto del libro de mano: “Fuego de palabras entre almacén u alma-zen”,

(son 12 estampas de maestría y pasión). 3. Leve circo de alma-cén/ 4. El tango inventado/ 1. El ilusionista y la orquesta/ 5. 400 impulsos: 15 segundos de descanso/ 2. letras de la luna: canción/ 7. La cifra de una presencia/ 6. portadas interiores/ 9. cuento relámpago/ 12. Sexo: 652 50 3 74 9 82 3.2.1.../ 10. Señalen la lluvia: aplausos/ 9. El cauce: consuelo súbito/ 8. estribillo: tu corazón/ 0. Y despacito el blanco.⁴⁰

En el budismo Zen nada es bueno o es malo, ni siquiera feo o bello. Propone que el arte no debería ser diferente de la vida, sino una acción incluida en la vida. “Como toda vida, con sus accidentes, sus casualidades y variedad y desorden y sólo eventualmente belleza”.⁴¹

La palabra se mueve en bucles continuos que siguen el ritmo del cuerpo, el de la respiración, y por lo tanto, el de la voz. En la experimentación de la voz destaca el momento en el que Amalia deja brotar un canto que sube y baja al compás de su mano, como si un hilo invisible uniera esta mano y la fina voz. El significado de la palabra deja de tener importancia y adquiere una dimensión sonora, donde todo se convierte en una música y las cosas no significan nada. Esta musicalidad funciona también de manera estroboscópica, las palabras pasan a ser puntos de luz discontinuos, generados por su propia intermitencia, aparecen y desaparecen y de esta manera funcionan como puntos de luz.

G. Deleuze utiliza la palabra estroboscópica para definir la escritura de la autora francesa Hélène Cixous⁴². Ésta a su vez, reconoce su admiración por la escritura de la brasileña Clarice Lispector en otro texto: “Clarice, abre: ventana [...]. Hay que permanecer durante unos instantes profundos como infancias [...] para comprender lo que cada cosa quiere decirnos”⁴³, escribe Cixous sobre Lispector maestra de la sugerencia y los vericuetos de la palabra imprevisible. No en vano, Clarice es una lectura de referencia para Mónica Valenciano, para quien la palabra funciona como palanca, enganche, anzuelo. Mónica escucha en el lenguaje sus resonancias más ocultas. Clarice tensa el lenguaje agitando su significado. Clarice

⁴⁰ Del programa de mano de la pieza.

⁴¹ Sánchez, J.A. (2002) *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 112.

⁴² “Hélène Cixous o la escritura estroboscópica” en Deleuze, G. (2005) *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos, pp. 295-296.

⁴³ Cixous, H. (2001) *La risa de la medusa*, Barcelona, Editorial Anthropos, p.139.

busca en las palabras el detalle más íntimo, ese que a todos los demás nos ha pasado desapercibido. Y en su escritura ese detalle altera el significado habitual del lenguaje, lo tensa, lo estira y la tensión hace estallar en mil pedazos los caminos trillados del lenguaje, caminos que desarrollaré con mayor profundidad en la segunda parte de este trabajo.

En toda la serie de los *Disparates* nos encontramos más con personas que son parte de un personaje que se va desnudando, que con personajes contruados. Es decir, el intérprete- creador tiene que ver con la persona que está detrás pero va más allá para convertirse en una especie de arquetipo. Se trataría, entonces, de personas escénicas que en el caso de esta pieza corresponden a los cinco elementos: agua, tierra, fuego, aire y éter. De hecho, a Valenciano no le interesa entrar en la psicología de los creadores en escena, busca que sean acciones en las que se dé la alternancia entre la persona y la máscara, entre la corporalidad y la persona del actor. Los cuerpos,

funcionan como una membrana a través de la cual se destilan las palabras, se destilan ocurrencias, imágenes, acciones... no sólo las inventadas por el autor-director, sino también aquellas tomadas del entorno histórico o cotidiano, sometidas siempre a un orden no lógico, aparentemente caótico, y siempre con ese aspecto de "mal acabado", que exige la activación de la mirada y el posicionamiento crítico del espectador.⁴⁴

Así, en el *Disparate nº7- Don't Explain*, que toma el título de una canción de Billie Holiday, los intérpretes logran una transmutación a tiempo real, al igual que en anteriores piezas, presenciamos en directo tanto su transformación como la del espacio escénico.

Así, el paisaje creado en esta pieza y en los otros *Disparates* logra situar al espectador en un lugar aparentemente cotidiano, lleno de juego, imprevisible y extraño, antiguo. Es como si el juego nos permitiera adentrarnos de manera placentera en el lugar que se nos está abriendo y a partir de ahí nos dejáramos llevar hacia lo desconocido. Valenciano y los creadores de *El Bailadero* exploran el mundo de la infancia, del que hacen emerger su lado más inocente, pero también su parte oscura. O como escribe la creadora canaria en uno de sus poemas:

⁴⁴ Sánchez, J. A. (2010) "Volando a ras del suelo. Imagen y escritura en la escena contemporánea española", en proceso de publicación.

Esos niños borrachos de hilos / que se mueven multiplicando los ojos de la memoria/
Las interrogaciones disponen de cuánto tiempo? [...] danza su pecado bajo una lluvia /
de acentos – puntos – interrogaciones – admiraciones... un punto muerto / lo ves?⁴⁵

En la búsqueda del lenguaje escénico de El Bailadero, la improvisación es un elemento compositivo. El movimiento y la palabra parten de improvisaciones que se van fijando y da como resultado la pieza final. Sin embargo, pese a que el movimiento esté fijado, hay un elemento característico en el trabajo de El Bailadero, lo que podríamos llamar la apertura de los cuerpos en diálogo con los otros cuerpos, algo que se alcanza con la técnica pero también a partir del trabajo previo de escritura de Valenciano.

Cuando vamos con los bailarines, me considero uno más en ese proceso, pongo el anzuelo. [...] Hago lo mismo conmigo, busco lugares donde ver, donde verme, lugares donde esas conexiones se producen. Con la caña en la mano voy largando, yo no les digo lo que tienen que hacer, les lanzo las posibilidades de cuerpo abierto para que tengan esa disponibilidad. Y desde ahí extraigo del otro una zona que estaba un poco agazapada. Tiro un poco del hilo y encuentro una especie de música que hace que salga de esa persona algo de su sombra, de su miedo, de su fragilidad. Quiero amar profundamente esa parte pequeña, miedosa.

Acompañados de la frase “máxima atención, mínima intención”⁴⁶, en cada creación de El Bailadero, Mónica Valenciano busca que sean los creadores quienes bailen, busca en su tensión continua, la dimensión sonora que existe en cada uno de ellos sin que tal vez lo sepan. Busca la conexión liberadora que hace que el cuerpo se mueva. Busca lo que capta el cuerpo dentro de esa caja de resonancia, “donde la razón no dispone casi de ninguna posibilidad. Donde la razón sea un mayordomo pero no el dueño de la casa”. Y busca una palabra que se exprese desde lo no dicho, desde la sugerencia: “La palabra siempre es un puente, de respiración entre el receptor y el emisor”.

O, dicho de otro modo, la búsqueda de las interrogaciones y los canales esenciales del cuerpo. Detrás de cada propuesta escénica de El Bailadero encontramos, entonces, la necesidad de crear un espacio de resonancia en el otro.

⁴⁵ Valenciano, Mónica (2008) *Octava: un pescador con subtítulos*, Madrid, Escrito a lápiz. Nota: En este fragmento también he respetado la ortotipografía de la autora.

⁴⁶ Extraído de la conversación mantenida con M. Valenciano en La Losa, Segovia (20/6/2010).



Disparate nº7- Don't explain. © El Bailadero

2.2.2. *Impregnaciones de la señorita Nieve y guitarra (2007)*

son trece lluvias en / el fondo de sus zapatos, / allí donde tiembla la / rana imaginaria de un / minuto del cuento / tiene algo de brazo y / continúa aquí, / en el umbral, con media luna / perdida en sus ojos / baila, entonaciones de un / tren, deseoimpreso del paso, / samba de un versículo de sus trenzas / allí donde crecen la duda y / otras hierbas (no hay culpables) de la suerte de los tumbados saldrá un extraño // señorita nieve y guitarra: / doce esquinas de su semblante / y un pisotón del alma / sin título, en el viento / migas de un pan [...]

Así dice el poema titulado “Señorita nieve y guitarra”, recogido en el libro *Octava, un pescador con subtítulos*. Si hacemos el intento de vaciar las palabras de este poema de significado. Si le añadimos seis sillas, de madera y de camping, en un escenario desnudo. Y terminamos de añadir voz, susurros, movimiento mudo y subtítulos imaginarios, entonces, ya hemos dado un paso para situarnos en el universo escénico que Mónica Valenciano despliega en su solo *Impregnaciones en la Srta. Nieve y guitarra*. Esta creación se presentó como apuntes hacia la octava entrega de la serie de los *Disparates* en Festival La Porta 07 (Barcelona), en la Sala Beckett. Sin embargo, en la conversación que mantuve recientemente con M. Valenciano, casi tres años después de su estreno, me explicó que para ella esta pieza ya no pertenece a la serie de los disparates, supone una pieza de transición entre lo que fueron los disparates y una nueva etapa.⁴⁷

Al igual que los dibujos de las páginas de *Octava*, también en este disparate las formas parecen nacer desde la nada. Formas vacías, desnudas de todo. Su contorno surge del cambio de luz, con la transición de la zona del escenario que está iluminada hacia la que no lo está. Y es entonces cuando se hacen más presentes. Lo mismo sucede en el rostro de Mónica: sus ojos están pintados de manera expresionista, y con el contorno oscuro del maquillaje pasan a ser la parte sombría, lo no iluminado del rostro. La creadora acentúa el contraste entre la luz y la oscuridad con sus gestos, pero también es cierto que lo rompe continuamente, con la risa, con un movimiento imprevisible, cada vez que se acerca al público.

La pieza se abre con las luces de sala encendidas y la escena iluminada de manera homogénea. Las seis sillas, situadas en diferentes puntos del escenario, aparecen vacías, remarcando así un lugar entre la presencia y la ausencia de alguien que tal vez pueda sentarse sobre éstas. Una persona sentada en primera fila y dando

⁴⁷ La conversación tuvo lugar en el pueblo segoviano La Losa (20/6/2010).

la espalda a la cámara se levanta: es Mónica Valenciano. Está vestida con un jersey y un pantalón holgados, de color negro, como en un ensayo⁴⁸. Desnudez absoluta, huida de lo superfluo, tanto en lo escénico como en todos los movimientos que ejecuta y las palabras que pronuncia la creadora. Solamente dos detalles rompen el orden aparente: dos trozos de rollo de papel cuelgan de sus ropas. Un trozo asoma por el cuello y el otro por la cintura. La iluminación cambia, suavemente, y se mantiene a lo largo de toda la pieza. Valenciano coge la silla de madera situada a su lado, la levanta, susurra algo que no llegamos a entender. Suelta la silla con estrépito. Seguidamente escuchamos: “¿Qué diferencia hay entre...?”. Y deja la frase sin terminar. “Mira, mira, mira”. Da unos pasos para acercarse a uno de los grupos de sillas, coge un cuaderno, se sienta e infla sus mejillas. Canta, tararea y empieza la acción de separar hojas del cuaderno y lanzarlas al escenario con suavidad.

A partir de aquí se da un entrelazamiento de situaciones que son fruto del azar y otras calculadas por la creadora. Cae el papel higiénico al suelo, lo recoge, lo abre como si fuera un pergamino a la altura de sus hombros. Lo chupa y lo atraviesa con la lengua hasta que termina rompiéndolo. Este tipo de acciones se alternan con el movimiento. El trabajo del cuerpo está hecho desde una organicidad suspendida, ligera, aspecto que es acentuado por la holgura de la ropa de Valenciano. También la mirada, que queda detenida, acompaña a la suspensión. A ratos sus brazos cuelgan desde los hombros y a ratos podríamos pensar que busca imitar el movimiento de una rana, especialmente cuando infla las mejillas y empieza a croar.

El trabajo de la voz transita por diferentes lugares: del susurro incomprensible, a palabras sueltas, a breves composiciones textuales. El tono se eleva en un momento cuando dice: “Otra, otra, otra...”, pasa del susurro al grito para convertirse en una risa que puede parecernos un llanto. Impera, entonces, un juego de contrarios en la voz. En otros momentos, el canto se rompe: “Hasta el cielo se pone a llorar / Viva la virgen del hilo / del gato [...]. Y viva la virgen del tránsito... Cogió la barra de pan y luego...”. Cierra la composición textual con un grito.

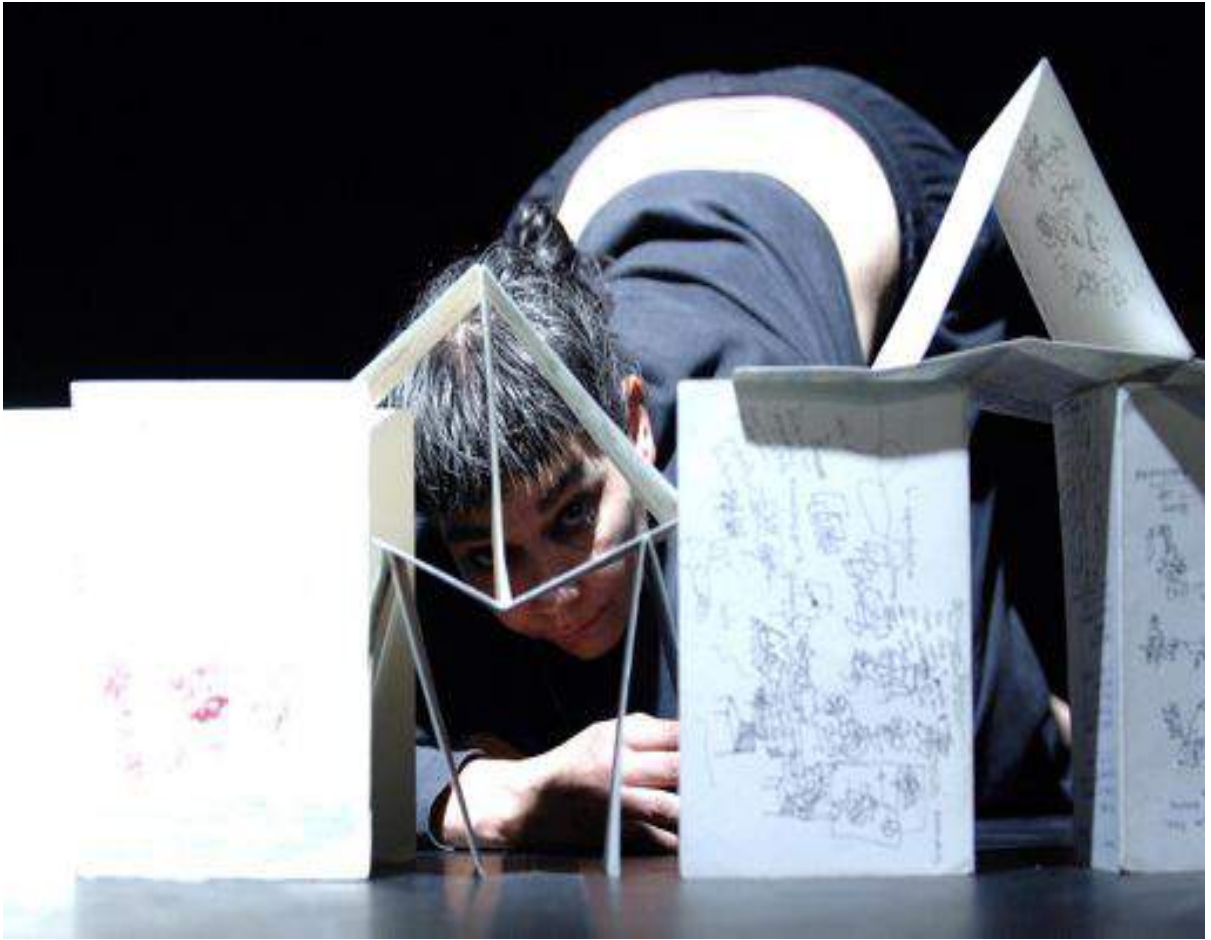
Tras una pausa en la que se mueve por el espacio y llega a la zona no iluminada, regresa anunciando al público, “y ahora sí, vamos a practicar la sonrisa de una rana”, y se acerca a la grada. Entra la música por primera vez, violines a ritmo de tango, de Melingo. Y vuelve a una secuencia de movimiento en el que manos, brazos, pies y piernas parecen movidas suavemente por hilos. Antes de terminar el movimiento, vuelve a hablar, interpelando al público y provocando risas. La música

⁴⁸ Es la ropa holgada, de color oscuro, que normalmente viste Mónica en sus piezas. Genera en ella un cuerpo blando, cómodo y le da a su vez la apariencia de un muñeco frágil, suspendido cuando alza los brazos.

continúa y se samplea con canto de pájaros. Siguen la música y los pájaros, mientras Valenciano saluda con una reverencia muy lenta. Coge los papeles que tiene a sus pies y se dirige al público. Se los da a una mujer y a un hombre, les indica que lean lo que está escrito. Las dos personas, perplejas, esperan.

En este momento hay una irrupción del tiempo real en el tiempo escénico. Se genera un momento de incertidumbre, Valenciano hace gestos de director de orquesta. Las dos personas leen al unísono, mientras la creadora da indicaciones que se solapan con la lectura generando varios puntos de atención. “El final, ya, es lo que dice esto”. Las dos personas van al final del texto y simultáneamente Valenciano pesca frases de lo que ellos leen y las pronuncia también en voz alta. La creadora regresa a los papeles que quedan en el suelo de la escena y empieza una acción con ellos, mientras las dos personas continúan su lectura. Como en el juego del solitario que se hace con los naipes, los papeles van construyendo un castillo de papel. En la lectura a dos voces volvemos a escuchar, “practicar la sonrisa de una rana”. Se simultanean la lectura en el público con la acción en escena. En un momento Valenciano les indica, “ahí, ahí podría pasar algo”, continuando el diálogo establecido con ellos. A esta escena le sigue un juego entre la zona poco iluminada del espacio escénico, el castillo de papel y el lugar del público, y como consecuencia se superponen diferentes perspectivas y escalas.

Desde el fondo de la escena, Valenciano coge las sillas y las sitúa frente al público, al lado de la primera fila. Dialoga con otra chica, le pide que ponga sus pies descalzos en la silla. De ahí sube entre el público para hacer ver la perspectiva de ese pie. Vuelve atrás, se sitúa detrás del castillo de papel donde vemos sus dibujos y dice: “Vamos a escribir cartas de amor a todos los conocidos, a todos a todos a todos. Vamos a construir una sonrisa... Vamos a construir una sonrisa”. Bajan las luces suavemente. Oscuro. Fin de la pieza. Cierre o, tal vez, un paréntesis, como veremos ahora.



Impregnaciones de la srta. Nieve y guitarra © Mónica Valenciano

Tras el visionado del vídeo homónimo realizado por Chus Domínguez e interpretado por Valenciano⁴⁹, me pregunto: ¿es este vídeo la continuación de la pieza? Sin pretender dar una respuesta cerrada a esta pregunta, a mi parecer, el final de la pieza y el inicio del vídeo, de realización muy cuidada y delicada, se encadenan.

El vídeo se abre con un fundido a negro, acompañado por la voz en off de Valenciano: “No hay principio, tampoco. [...] Registra todo el verde que hay. Todo, todo, me entiendes [...] La virgen del tránsito yo la vi [...] Anota, anota ese murmullo de fondo”. Es un montaje de varias capas de voz, algunas nos reenvían a la pieza escénica y otras se sitúan a medio camino en el universo que articulan la escena, el vídeo y la publicación *Octava: un pescador con subtítulos*. En una de las capas oímos a Mónica tarareando, “bésame como si fuera la última vez”. El fondo negro es interrumpido por una imagen en blanco y negro: un plano detalle del rostro de Mónica y su ojo ralentizados en cámara lenta. Tras otro fundido a negro, entramos el universo simbólico del vídeo: Mónica está sentada en una de las sillas de camping de la pieza en medio de un largo puente colgante de madera. La suspensión real de esta imagen, nos introduce en un tiempo fílmico que transcurre con un ritmo pausado, tranquilo, lleno de pequeños detalles. La escena del puente colgante transcurre en silencio, no hay sonido ambiente, se da una pausa de sonido que se acentúa porque venimos de escuchar la voz en off. Mónica mueve la boca, no la escuchamos, habla sin hablar. Podría parecer una escena de cine mudo, pero se acerca más a la simbología del agua: una boca que se mueve en silencio como la de un pez, o tal vez la de una rana —lo que nos devuelve a la pieza escénica—. Un papel flota en el río. La expresividad del rostro de Mónica en esta escena, sus movimientos, nos recuerdan al Butoh y a Kazuo Ohno, otro de los referentes de la creadora.

Así, en el vídeo se intercalan continuamente momentos de silencio con sonidos de la naturaleza y el cuerpo de Mónica que se hace audible mediante el movimiento y sus palabras. El texto escrito en la imagen, a veces sobre fondo negro, presenta frases del libro *Octava: un pescador con subtítulos*, que también hemos escuchado en la pieza: “Y en un ángulo de luna vamos a escribir cartas de amor a todos los desconocidos, no hay principio [...] Y ahora vamos a construir una sonrisa”.

Este elaborado trabajo acoge, entonces, resonancias continuas de la pieza escénica. Desde objetos como la silla de camping, hasta frases que se repiten (“vamos a practicar la sonrisa de una rana”) o pequeños anzuelos como una mirada, como el movimiento suspendido de una mano. Algunas acciones se presentan de manera muy

⁴⁹ Vídeo realizado por encargo de Catherine Diverres y producido por el Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne. En el año 2008 M. Valenciano colaboró con Diverres en la creación de la pieza *La maison du sord* (la quinta del sordo), que alude a Goya y a sus pinturas negras.

parecida pero cambiando de escenario: si en la pieza el castillo de papel se construye en el espacio escénico, en el vídeo este espacio se sustituye por un campo de fútbol.

En una escena del vídeo, parapetada tras el castillo de papel, Mónica ofrece una página de su cuaderno a Chus y le pide que lo lea. La lectura de Chus, a quien no vemos porque está situado detrás de la cámara, nos remite a la pieza escénica. En concreto, a la importancia que el público tenía y al papel que jugaba en todo momento, especialmente con la lectura de los textos de Valenciano. Esa comunicación directa entre público y la creadora en la pieza escénica pasa a ser ahora un diálogo entre ésta y el cineasta. Al igual que sucedía en la obra, el tiempo fílmico es interrumpido por el tiempo real. Es cierto que no llegamos a escuchar la voz del realizador, pero en nuestra espera y tras una pausa, leemos sus palabras en la pantalla. Y lo cierto es que en la acción de leer podemos escuchar nuestra propia voz en off. Y de esta manera, es nuestra voz la que se introduce en el vídeo. La invitación que Mónica hace al cineasta se convierte, así, en un ofrecimiento directo a nosotros espectadores.

En escena, la música de Melingo da paso al canto de los pájaros. En el vídeo, el silencio y las situaciones mudas se interrumpen en algunas secuencias por el murmullo de un río, mientras en el agua se deslizan las páginas y las palabras mojadas de un pescador con subtítulos, en una agridulce y suave deriva.

2.3. La voz inquietante y la heterotopía en Vera Mantero

2.3.1. *Uma misteriosa Coisa, disse e.e. cummings* (1996)

Aún no es el momento. Aún no es el momento. Aún no es el momento, me he repetido varias veces antes de empezar a escribir sobre Vera Mantero. Aún no es el momento, siempre parece demasiado pronto para escribir sobre el trabajo de Vera: hay algo tan inquietante en sus creaciones, que antes se hace preciso iniciar un cierto ejercicio de rescate de las palabras, un ejercicio de agitarlas y de afinarlas para iniciar el proceso de aproximación.

Cuando una se adentra en el universo de Vera Mantero se abre la puerta, la puerta está abierta, pero ya en el umbral no sólo te das cuenta de que los dos lados de la puerta no se parecen en nada, sino que entras en un lugar que resulta ser otro, no el que pensabas. Me explico. Abres la puerta, entras a un lugar y cuando regresas para salir por la misma puerta ya estás en otro lugar. Y así sucesivamente, esperando a que llegue el inevitable momento.

Parece haber llegado y voy a escribir sobre dos creaciones de la trayectoria de Vera Mantero. Su solo *Uma misteriosa coisa, disse e.e. cummings* (Algo misterioso ha dicho e.e. cummings, 1996) y la performance- instalación *Comer o coração* (2004), realizada en colaboración con el escultor Rui Chafes que representó a Portugal en la Bienal de Sao Paulo de ese mismo año. Me centraré en estas dos creaciones, en primer lugar, porque hacen saltar a un primer plano dos palabras: inquietante y heterotopía. A mi parecer el solo y la instalación pueden sintetizarse en estas dos palabras. Busco sintetizar siendo consciente de que podría resultar reduccionista. Sin embargo, para escribir sobre el trabajo de Vera, tan abierto a lo desconocido y al devenir, conviene tener puntos de apoyo, porque aún no es el momento y porque probablemente ese momento no llegará.

Pero, sobre todo, me detengo en estas dos creaciones escénicas por las grietas que en ellas abren el encuentro entre la voz, el lenguaje y el cuerpo. Al igual que en los análisis anteriores, abordaré estos trabajos centrándome en los nuevos significados que despliega la imbricación de lo lingüístico y el movimiento. Entre las dos creaciones hay una diferencia de ocho años y tanto su temática como la puesta en escena son completamente diferentes. La primera es un solo y la segunda es una escultura- performance fruto de la colaboración con el lenguaje escultórico.

Soy consciente de lo complicado que es regresar a una pieza sobre la que ya se ha escrito de manera muy rigurosa y variada, y detenerme en una escultura que

aparentemente podría desviarnos de la temática de esta investigación. No obstante, considero que aún se pueden aportar elementos críticos en el análisis de *Uma misteriosa coisa...* Y a mi parecer esta escultura-performance es una continuación de la trayectoria de la artista, más en concreto de la experimentación abierta a otros lenguajes artísticos y a la continúa investigación sobre las relaciones entre la voz y el espacio —en este caso de la voz expandida al espacio escultórico—.

A modo de breve trayectoria, señalar que la artista de Lisboa tuvo una formación de danza clásica y bailó en el Ballet Gubelkian durante cinco años. Con veintitrés años abandona la compañía e inicia su búsqueda personal. Esta búsqueda le llevará a creaciones que se sitúan en lo que H. Ploebst ha llamado “nueva coreografía” —y en este trabajo hemos llamado coreografía experimental—. Se trata de una denominación que enmarca a creadores que destacan en el contexto europeo a partir de los años noventa, entre otros, Vera Mantero, Juan Domínguez, Xavier Le Roy y Jérôme Bel. Estos autores estiran los límites de la experimentación escénica, entre otros muchos dispositivos trabajan con el registro lingüístico. Sin embargo, en el caso de Le Roy, Bel y Domínguez se trata de una palabra discursiva, irónica, desapegada, en absoluto dramática en el sentido de que no alberga conflictos no resueltos⁵⁰. A diferencia de ellos en V. Mantero, probablemente debido a su relación con la escritura, aboga por la fuerza poética del lenguaje. Se da en ella la búsqueda de una palabra orgánica que media entre el cuerpo y el lenguaje, a la vez que una búsqueda de la voz. La coreógrafa describe su danza como filosófica y utiliza las herramienta del lenguaje de manera extensiva. Sus creaciones escénicas no representan textos narrativos o de documentación, sino una búsqueda que situaré en la heterotopía, como explicaré enseguida. En la conversación que mantuve con Vera en Gijón, me explicó que la escritura siempre está presente en sus trabajos y los motivos que la llevaron a imbricar el cuerpo lingüístico y el cinético.

La escritura ocupa un lugar muy importante en mi vida, bien sea para el trabajo o no. [...] Siempre la he necesitado para pensar y para no olvidar. Tengo muy mala memoria y además soy obsesiva. Cuando era más joven tenía que escribir todo porque si no tenía la sensación de que desaparecía. [...] Después, por otro lado, he tenido la sensación de que la danza no decía suficientemente,

⁵⁰ En la pieza TLEBTME (2002), por ejemplo, el cuerpo de Domínguez está en el texto que se va presentando en una pantalla. Debido a la presencia del lenguaje se trata de una pieza llena de oralidad, pero ésta no media entre el cuerpo y el lenguaje, el cuerpo está desapegado de su voz y sus palabras. Lepecki escribe sobre el solipsismo coreográfico de esta pieza: “se convierte en una conmetodología crítica y coreográfica, un modo de intensificar crítica y físicamente las condiciones hegemónicas de la subjetivación”, en Lepecki, A. (2008) *Agotar la danza*, p. 76

y no sabía exactamente cómo hacer que diga más. Uno de los recursos fue: vamos a aproximar la palabra al movimiento de la danza [...] trabajando en diversos procesos de aproximación de la palabra al movimiento.⁵¹

Las creaciones coreográficas que surgen en la década de los noventa cuestionan su relación con el movimiento (como veremos en la segunda parte de este trabajo el proyecto de la modernidad es fundamentalmente cinético), pero a su vez no caen en un dudoso y banal proyecto de ruptura de lo cinético. Lo que distingue a estas creaciones de la experimentación iniciada en los años sesenta con el “cuerpo democrático” de Judson Church y colectivos como el Living Theater es la no definición política, en el sentido de que aquellos artistas no hacen de su búsqueda una reivindicación política explícita. Sin embargo, mediante sus creaciones dan una respuesta formal a cuestiones normativas de la danza, como el hecho de que ésta tenga que estar vinculada a la exhibición del movimiento o deba ejecutarse en silencio.

Desde que inició la experimentación en la imbricación de lo cinético y lo lingüístico, Vera Mantero ha sido una artista poliédrica y fructífera. Además de su trayectoria en solitario, uno de los rasgos de su trabajo es la apertura hacia procesos colaborativos con otros performers (producciones que toman el nombre de Vera Mantero & Guests), artistas plásticos (con el escultor Rui Chafes), spoken word y conciertos de música o documentales como *Silence course*⁵².

En una de las escenas de este documental, Vera está acompañada por los niños que protagonizan el metraje con ella. La acción consiste en enterrar tiras de papel, introducir las palabras escritas en el papel bajo la tierra. Los dedos de una mano entre la tierra, tratando de enterrar las palabras. Este documental realizado con una fotografía que busca imágenes oníricas, habla sobre la imposibilidad del silencio, sobre ese silencio que sigue a una palabra, a un movimiento, ese silencio que recoge el trazo de lo anterior y funciona como un nodo de diferentes tiempos: lo pasado, lo que sucede en el presente y lo que sucederá en el futuro.

El silencio es imposible porque incluso en silencio tenemos una voz interior que ata el lenguaje a nuestro cuerpo. Y esa voz se convierte en palabras que cuestionan el silencio. Digo esto porque también es imposible, o mejor, resulta poco decoroso el silencio sobre las cuestiones que aborda *Uma misteriosa coisa, disse e.e. cummings*. De hecho esta pieza busca romper uno de los grandes silencios que inunda nuestras vidas: el mundo avanza y el sistema neoliberal sólo funciona a costa de los más

⁵¹ Fragmento de la conversación mantenida con Vera en Gijón el 9/5/2010.

⁵² El documental se compone de dos capítulos creados por V. Mantero y M. Mendes, respectivamente, para el festival de “Temps d’images”. Está basado en la obra literaria de Maria Gabriela Llansol.

pobres. O en otras palabras, para que nosotros nos mantengamos a flote, es necesario que otras vidas se ahoguen en el perverso funcionamiento de la economía capitalista. Y huelga decir que en una época de crisis global como la que vivimos, aumentan las víctimas “colaterales” del propio sistema.

Mantero crea su pieza veintiún años después del hundimiento del imperio colonial portugués. La coreógrafa recibió un encargo para realizar un solo que rescatara la figura de Josephine Baker⁵³, de una duración de veinte minutos. Mantero se propuso abordar “el fantasma” de la bailarina y actriz, “precisamente como una subjetividad fantasmal y un cuerpo asediado [...] una presentación *sinistra* de una imagen desafiante improbable de una mujer, una bailarina y una subjetividad” (Lepecki 2008: 199). Como explica Lepecki esta pieza es una reflexión sobre el racismo actual y el olvido de Europa ante su reciente historia colonial.

Esta reflexión se produce [...] a través de la escenificación de un campo lingüístico y escópico de invisibilidad al mismo tiempo que coreografía los efectos de este campo sobre un cuerpo hiperbólicamente racializado [...]. Propone una poderosa contraactuación política. [...] Uso estratégico de la melancolía contra la abyección racial y colonialista. [...] Situaré el solo de Mantero como una propuesta coreopoética para una meditación política (Lepecki 2008: 193).

El escenario se presenta en penumbra. Hay un momento de oscuridad completa una vez que se apagan las luces de sala. En unos segundos, se escuchan unos golpes secos y alternados, el sonido se desplaza por el escenario. Parecen los pasos de alguien. Los pasos se detienen. Suavemente, sube la luz, ilumina solamente el rostro de Vera Mantero, blanco, muy blanco, con los labios rojos, los ojos pintados de manera expresiva, con brillantina azul en los párpados. El rostro aparece tranquilo. Fuera del círculo de luz, absoluta oscuridad. Los labios se abren e irrumpe la voz, con las primeras palabras: “uma tristeza, um abismo, uma nao-vontade, uma cegueira... atrozes, atrozes” (una tristeza, un abismo, una falta de voluntad, una ceguera... atrozes, atrozes)⁵⁴. A partir de este momento, la luz desvela lentamente el cuerpo completo de Mantero. El rostro y las manos blancas destacan ahora sobre el resto del cuerpo desnudo, cubierto de pintura marrón. En palabras de Lepecki, este “maquillaje” marrón no funciona como si fuera un disfraz de negros, como en los espectáculos

⁵³ Actriz, bailarina y cantante de cabaret afroamericana que se hizo conocida en los escenarios europeos en el periodo de entreguerras.

⁵⁴ Pude ver esta pieza recientemente en Gijón (La Laboral, 7/5/10). Mantero presentó su letanía en francés, con algunas repeticiones de palabras en castellano se iba autotraduciendo. Este mecanismo generaba una tensión lingüística muy interesante.

musicales, sino más bien como “un marcador gestual de un cuerpo racializado y construido hiperbólicamente, artificialmente” (2008: 204).

El cuerpo de Mantero se mueve en un ligero balanceo. La iluminación termina por mostrarnos su cuerpo completo y entendemos el porqué del balanceo: la creadora lleva unas pezuñas de cabra⁵⁵ en lugar de zapatos. Esto explica su desequilibrio y el sonido que sus pasos producían al inicio de la pieza sobre la madera del escenario. “La bestia es el peligro al acecho de los genitales de la mujer, es la animalización *salvaje* del cuerpo en la visión racista de la negritud y es la imagen salvaje que Mantero utiliza como su cuerpo explícito en escena” (2008: 205). No hay movimiento lateral, no hay movimiento en ninguna dirección, tan sólo un cuerpo que se balancea en un precario equilibrio. Hay que añadir ahora a esta puesta en escena una letanía recitada en diferentes tonos, incesante, frágil y precisa. Palabras que rompen a hablar con una voz que parece haber estado en silencio durante tiempo, mucho tiempo.



⁵⁵ Cabra en portugués es un sinónimo de prostituta.

Una pena	una imposibilidad
Una imposibilidad	una ausencia
Atroces atroces	atroces, atroces
Una imposibilidad	una caída
Una pena	una imposibilidad
Atroces, atroces	una pena
Una pena	una tristeza
Una imposibilidad	atroces, atroces
Una pena	una ausencia
Atroces, atroces	una tristeza
[...]	una imposibilidad
una caída	atroces, atroces

Mantero introduce nuevas palabras y las va alternando a lo largo de veinte minutos. La enumeración siempre termina en la repetición de la palabra “atroces”, dos veces. La voz cierra el lamento con una inesperada variación de palabras: “Una voluntad atroz, una ternura atroz, una alegría”. Y se hace la sombra en todo su cuerpo. Bajan las luces.

La voz y la poderosa puesta en escena conforman un cuerpo polimórfico, un cuerpo de identidades fluctuantes. El gesto de su cara y las manos blancas, literal y tautológico, acompaña al movimiento y al ritmo de las palabras. Es un gesto concentrado, ensimismado, que se abre también al espacio continuado entre el centro de la escena y el público. El ser que Vera despliega, un ser que se sitúa entre lo angelical y lo diabólico, conforma una poética siniestra. Esta poética introduce, en palabras de Lepecki, intensidades asimétricas.

Es cierto que el desequilibrio ya está en el punto de partida de la pieza, el que históricamente ha existido entre la colonia y la metrópoli. Pero esta asimetría se extiende a la cuestión de las identidades: la pieza escénica rompe las identidades fijas y lo hace dentro de la representación. El desequilibrio se encuentra también entre la espontaneidad salvaje y la melancolía que simbolizaba Josephine Baker, en esa danza tan poco apropiada y tan difícilmente imitable que Mantero rescata en su inquietante puesta en escena. Y otro de los desequilibrios es la no linealidad del texto, la narrativa incompleta, la manera en que ese texto se hace audible: una letanía, una voz que se presenta con una frágil precisión, que eleva su tono y lo baja, una voz antes de desaparecer en una larga pausa.

Cuando nos encontramos en Gijón, tras la presentación de la pieza, le pregunté de dónde había surgido la letanía, cuál fue el mecanismo de creación con el lenguaje en esta pieza.

A partir de un momento tenía cierto bloqueo, no sabía cómo continuar. Y un día en el estudio empecé a decir en voz alta, “una imposibilidad, esto es imposible, imposible, atroz, atroz...”, así como para desembarazarme de las palabras. Y siempre repetía, atroces, atroces [...]. Y sí, hacía unos gestos que son más o menos los que ahora hago en la pieza. Fue como una cantinela, una cosa repetitiva. De tener placer de entrar en ese estado de repetición y trance, palabras que son similares y no son las mismas. Un juego también de palabras. Descubriendo otras versiones de la misma cosa. Una no visión una no producción, una no construcción, una imposibilidad, una implacabilidad... Encontré placer en esta repetición. Y me dejé llevar por esto⁵⁶.

Lo cierto es que ese lamento y la intensa imagen, entre diabólica y angelical de Vera, quedan suspendidas en nosotros cuando desaparecen. En ese momento, las palabras se convierten en balbuceo, un balbuceo que provoca una suspensión, empuja el lenguaje hacia su límite, suspende las palabras, provoca canto, grito, silencio. Y esa suspensión, hace que el cuerpo se haga más presente.

No en vano, cuando escuchamos nuestra propia voz, nos parece que no es nuestra. Cuando esta voz está además encarnada en un cuerpo a medio camino entre lo humano y lo animal, el extrañamiento se hace mayor. En la segunda parte de este trabajo explicaré con más detalle estas y otras cuestiones relacionadas con la voz, así como la relación entre cuerpo y lenguaje, que esta pieza comparte con las otras creaciones que aquí analizo.

Voy a detenerme ahora en un aspecto del lenguaje que emerge de manera específica en este solo y me interesa destacar. Se trata de ese lugar entre lo diabólico y angelical, misteriosamente animal y misteriosamente humano que Mantero encarna y resuena en nosotros. A partir del proceso de documentación que llevó a cabo durante la creación de la pieza, Vera empezó a trabajar sobre las metamorfosis del cuerpo. Cuenta que le interesan mucho las transformaciones del cuerpo porque siempre dejan filtrar algo que está relacionado con nuestro ser. Le interesa especialmente nuestra parte animal, interés que se hace visible en esta pieza.

⁵⁶ Fragmento de la conversación que mantuve con Vera en Gijón (9/5/2010). Todos los extractos de conversación corresponden a este día, al menos que se indique lo contrario.

En *El lenguaje y la muerte* Agamben se pregunta sobre las maneras de expresar lo indecible. *Uma misteriosa coisa disse...* además de permitirnos sentir y pensar la relación entre animal y humano, nos sitúa frente a uno de los grandes temas silenciados en la historia escrita por los vencedores: las atrocidades cometidas por las potencias colonizadoras. No pretendo decir que ciertos pasajes infames de nuestra historia se silencien porque son indecibles, obviamente el hecho de silenciarlos responde a los intereses geopolíticos de estas potencias. Me refiero más bien a ese lugar indecible que en muchas ocasiones pertenece a lo silenciado, la parte más difícil de expresar que conlleva todo silencio: lo oscuro, la sombra, el dolor. “Quien quiera revelar a otros lo indecible”, escribe Agamben, “tendrá que hablar con lengua de ángel o, mejor, hacer la experiencia de la pobreza de las palabras. Si el iniciado cumple esta experiencia, entonces, el discurso le aparece como una culpa y se le cierra la boca aún estando vivo” (Agamben 2008: 16).

A propósito de esto, en el capítulo que dedica a esta pieza en *Agotar la danza* cuenta Lepecki una anécdota del día de su estreno en un teatro de Lisboa, en 1996. Una mujer blanca de mediana edad se levantó de su asiento y gritó indignada: “¡Artrosis, artrosis!” (Lepecki 2008: 213). Aparentemente, la mujer no estaba conforme con una puesta en escena que rompía de manera radical con las convenciones de la danza. Si entramos a interpretar este acto espontáneo entre el público, ese acto que tantas veces los performers desean que suceda, también podemos pensar que la mujer se sintió aludida por la experiencia de negatividad que despliega la pieza, por la repetición incesante de la palabra atroz y, tal vez, esta palabra *le aparecía como una culpa*, recuperando las palabras de Agamben. O, simplemente, aquella mujer esperaba una danza agitada, cinética, que se moviera en todas las direcciones siguiendo una coreografía.

Sin embargo, esta creación no consiste en la imitación de una acción ni en la reproducción de un cuerpo ideal, sino en la producción de un evento. No hay un cuerpo metafórico, sino una presencia que hace hincapié en las condiciones para su expresión. Por este motivo me he referido antes a un cuerpo literal o tautológico, un cuerpo que se refiere a la propia presencia que genera la puesta en escena. Una presencia que debido a una contextualización que conocemos de antemano está llena de significados. Podríamos preguntarnos qué sucedería si desconociéramos que el punto de partida es Josephine Baker. ¿Seguiríamos pensando que es una pieza que reflexiona con un tono de acusación sobre un pasado colonial? Tengo la impresión de que, en todo caso, sí haríamos una asociación directa con la cuestión de género: una mujer en escena, desnuda, con un cuerpo pintado y polimórfico, en precario equilibrio. Esta descripción, basada en lo puramente visual, nos remite a la condición femenina y

a partir de aquí, todo lo demás, ya que este cuerpo de identidades fluctuantes da pie a innumerables asociaciones.

La cuestión de lo indecible recorre otros textos de Agamben, especialmente los más relacionados con la filosofía del lenguaje. En el prólogo que escribió al libro *In cerca di frasi veri* de Ingerborg Bachmann, titulado “El silencio de las palabras”, dice Agamben:

en lo indecible la poesía sustituye a la filosofía [...] el poeta se aventura no a través de lo irracional, sino con un testimonio lingüístico de la extrema posibilidad de exposición de lo indecible. [...] Es la poesía la que se sustrae del naufragio lingüístico del pensamiento. [...] La exposición del límite de la poesía es, a su vez, el anuncio de un quehacer poético⁵⁷.

Si algo define la poesía de Bachmann es su capacidad de romper las imágenes. Las palabras de Mantero también rompen las imágenes, no se recrean en éstas ni en la belleza que pueda emerger de las mismas: nos inquietan y nos producen extrañamiento. Por otro lado, a través del gesto “irracional” de una mujer convertida en cabra, la creadora se expone a lo indecible. Volveré sobre la negatividad y lo indecible del lenguaje en el capítulo quinto pero lo adelanto aquí porque es importante señalar que Mantero, en su letanía expone el límite y el naufragio del lenguaje, en su intento de abarcar lo indecible.

A la hora de escribir la relación de Mantero con la escritura, autores como H. Ploebst hablan de derivotopía (Ploebst 2001). Con este juego de palabras se refiere a la deriva en la que entra la creadora en su trabajo de investigación, en su propia casa estudio, llena de sus escritos y papeles dispersos a la espera de ser utilizados en algún proceso de creación. Recordemos que la deriva es uno de los términos principales del situacionismo. Sin embargo, a mi parecer, es más acertado hablar de heterotopía, recuperando así una de las dos palabras que sintetizan el trabajo de la creadora y señalaba al inicio, una palabra que nos lleva a otra. Si algo provoca el trabajo de la creadora portuguesa es inquietud. Una inquietud atroz, un profundo extrañamiento que abre en nosotros un espacio de heterotopía. M. Foucault define la heterotopía como un lugar de inquietud, como lugar donde desde el fondo de los tiempos el lenguaje se entrecruza con el espacio.

⁵⁷ Bachmann, I. (1989) *In cerca di frasi vere*, pp. 6-7

Las cosas están ahí, acostadas, puestas, dispuestas, en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento. [...] Las utopías consuelan. [...] Las heterotopías inquietan [...] porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no solo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace mantenerse juntas (unas al lado de las otras) a las palabras y a las cosas [...]. Las utopías permiten las fábulas y discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías [...] sacan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (Foucault 2006: 2).

Es precisamente en este ese espacio de heterotopía donde presenciamos otra de las operaciones que activa esta performance: la “microcontramemoria”. En efecto, *Uma misteriosa coisa...* deviene contramemoria porque la coreógrafa encarna la memoria de otras persona en su cuerpo, en este caso la de Josephine Baker. Con “microcontramemoria” Lepecki se refiere a la centralidad política del movimiento, pero considerada en una dimensión diferente, en pequeñas acciones que suceden en el umbral de lo significativamente manifiesto. “Esta atención a las pequeñas percepciones responde no sólo a los desafíos de una micropolítica y a una cartografía de pequeños gestos, [...] sino también a la capacidad fenomenológica de la melancolía para mantenerse fuera de la vista” (Lepecki 2008: 195). Se mantiene fuera de la vista en el sentido de que no entra en el campo de visión del dominio público, que no se ve ni se declara. Entonces, mediante el mecanismo de pequeños gestos que activa Mantero, las dos memorias, la de Baker y la de la coreógrafa, se entrelazan en una no- memoria que rompe la identidad y lo homogéneo, en un intento de *detener las palabras* y desafiar toda posibilidad de gramática.



2.3.2. *Comer o coração* de Rui Chafes y Vera Mantero (2004)

Para transitar de *Uma misteriosa coisa disse...* al espacio escultórico creado por Rui Chafes y habitado por el cuerpo de Vera Mantero, conviene situarse primero en varios cambios conceptuales. Primer cambio: pasamos de la caja negra del teatro al cubo blanco del museo. Segundo cambio, que parte de una paradoja: Chafes crea esculturas de hierro aferradas al suelo para que Mantero vuele. Tercer cambio: el espacio escénico que en la pieza que acabo de analizar era continuo, no había separación entre escena y público, pasa a ser ahora aéreo, ya que Mantero lleva a cabo su performance literalmente suspendida en el aire, sentada en la cavidad de una alta escultura de acero negra, de formas muy ligeras, sentada como si de un columpio se tratara, de manera que ahora sí hay una distancia física mayor entre el público y ella. Y cuarto cambio: si en la pieza dedicada a Josephine Baker podemos hablar de una puesta en escena basada en la postura, ahora tenemos que hablar de posición, aspecto que desarrollaré a lo largo de este análisis.

Es importante señalar que no he visto esta instalación en vivo y que la conozco gracias al documental homónimo realizado por Ines Oliveira. El documental recoge el proceso de colaboración y creación entre el escultor y la coreógrafa, un proceso que cada uno llevó a cabo de manera individual, es decir, Chafes no consultó a Mantero hasta que ya tenía el material bastante desarrollado. De hecho, como cuenta la coreógrafa en el documental, cuando empezaron el proceso ella no estaba en Portugal y la distancia hizo que tuvieran que escribirse cartas. En los bocetos que Chafes enviaba a Mantero, ya se vislumbra lo que luego sería la escultura. Así que, una vez juntos, la colaboración se materializó en la puesta en común de detalles relacionados con la ejecución de la performance. En el documental vemos, por ejemplo, el momento en el que Mantero prueba por primera vez la pequeña base con forma de silla que Chafes ha creado para que ella pueda moverse suspendida en el aire. Es a partir de este momento cuando Mantero desarrolla una coreografía *site-specific* para la escultura.⁵⁸

La escultura- performance nos sitúa, entonces, ante un espacio preeminentemente visual y aéreo. Y en una compleja e interesante relación entre lo inorgánico de una pieza escultórica que deviene orgánica mediante el cuerpo y el movimiento de Mantero.

Una enorme esfera de hierro abierta en su parte inferior se apoya sobre un trípode de seis metros de altura. Pese al apoyo de la escultura, unida a otra de iguales

⁵⁸ AA.VV. (2004) *Comer o coração. Eating your heart out*. Instituto das Artes Portugal, Lisboa.

proporciones por una fina viga de acero, la esfera parece flotar. A primera vista las esculturas se asemejan a dos animales marinos estilizados, unidos por un tentáculo. Un metro más abajo de la esfera semiabierta, Mantero ocupa un asiento de hierro, está atada a él por la cintura. El asiento, desde donde parte la viga horizontal como un puente, es precisamente el punto de unión entre una escultura y otra. Al principio quedamos prendidos por los movimientos excéntricos de Mantero, quien se balancea en un difícil equilibrio. La altura de las dos esculturas hace que la mirada del espectador viaje de manera involuntaria de la parte más alta, a los alargados trípodes, al puente que une ambas esculturas, a los movimientos “imposibles” de Mantero, cuyo cuerpo está pintado con unos motivos entre tribales y orgánicos. En una imagen del documental, mientras Chafes pinta el cuerpo de la coreógrafa, los dos creadores explican que la pintura no busca recrear lo tribal, sino que se trata de una opción estética para suavizar la transición y la conexión entre la dureza del hierro y la blancura de la piel humana. Entre lo inorgánico sólido y un cuerpo que se hace aéreo.

Además de visible, el cuerpo de Mantero se hace audible cuando exterioriza su voz, a veces en forma de canto, otras en forma de susurro, generando un lenguaje específico para la pieza. Es una lástima que en el vídeo no lleguemos a percibir cuál es el efecto que este cuerpo sonoro produce en el espectador. En parte porque el sonido desaparece en el espacio del museo, pero también porque asistimos a la inauguración de una bienal y se oye más el murmullo entusiasta del público que la voz de la performer. Perdemos el detalle de la voz, la importancia de cada gesto en la ejecución del movimiento. Puede que se trate de un fallo técnico o, simplemente, que la realizadora del vídeo haya optado por recoger la situación que se generó el día de la presentación en lugar de documentar la performance. El caso es que si sólo conocemos la escultura-performance por el documental, ésta puede convertirse en pura percepción visual, espacial y aérea.

Comer o coração es un trabajo más hermético, más girado sobre sí mismo, en el que la poética de Mantero se despliegan de manera más densa y requiere una apertura receptiva mayor por nuestra parte. Decía que la distancia entre la performer y el público es mayor en esta instalación que en la pieza dedicada a Josephine Baker. Sin embargo, esta distancia se abre a la caja blanca del espacio museístico, lo que permite que la escultura-performance puede visionarse desde varios ángulos. Este cambio de perspectiva supone una posible apertura de la receptividad.

En el cuarto cambio conceptual que introduce esta creación pasamos de la postura a la posición. En *Uma misteriosa coisa disse...*, estaríamos ante una pieza que presenta una postura y presenciamos una progresiva transición de una pieza escénica hacia una estética performativa. Es decir, estamos ante un enunciado (atroz,

atroz) que se repite y en su repetición realiza el acto al que se refiere. La pieza de danza es tautológica, se convierte en la acción que presenta y, como consecuencia agota la forma coreográfica. Desde el momento en que Mantero piensa la pieza más allá de toda secuencia lógica y opta por la inmovilidad, ésta se mantiene fuera de la narratividad. En otras palabras, de alguna manera el gesto se sacrifica, el gesto queda a la espera de la llegada del siguiente gesto, de otra postura y se completa con el siguiente gesto. Por este motivo la inmovilidad se hace muy paradójica, ya que está llena de potencia y se hace performativa. Podríamos decir que en esta pieza Mantero deviene su propia postura.⁵⁹

Relacionado con la postura, cuando reflexiona sobre las diferencias entre la novela corta y el relato, escribe G. Deleuze que la presencia del escritor de novela corta y la del cuentista son completamente diferentes. En la novela corta nadie espera que pase algo, sino que ese algo ya ha pasado; el relato se desarrolla en el ámbito de algo que ya ha pasado y nos pone en relación con algo imperceptible.

La novela corta está relacionada fundamentalmente con un *secreto* (no con una materia o con un objeto del secreto que habrá que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible), mientras que el cuento está relacionado con el *descubrimiento* (la forma del descubrimiento, independientemente de lo que se pueda descubrir). Y también la novela corta pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu, que son como pliegues o envolturas, mientras que el cuento pone en juego *actitudes*, *posiciones*, que son despliegues y desarrollos, incluso los más inesperados (Deleuze 2002:198).

Entonces, en la pieza que invoca a Josephine Baker se desarrolla precisamente en ese ámbito en el que ya ha pasado algo, un *secreto* y por eso podemos hablar de postura en el cuerpo de Mantero. Mientras que la escultura-performance está más relacionada con el descubrimiento de una nueva relación que se conforma entre la posición del cuerpo de Mantero y la escultura de Chafes. Para entrar en ese descubrimiento, debemos mirar en las posibilidades espaciales que abre esta posición, jugar con ellas, enredarlas en nuestra percepción “independientemente de lo que se pueda descubrir”, ya que lo importante es la forma de ese descubrimiento, la manera en la que lo llevamos a cabo y lo encarnamos. ¿Y qué provoca esta posición?, ¿cuál es nuestro descubrimiento? Dependiendo de dónde nos situemos, en la poderosa imagen de Mantero moviéndose y gesticulando en ese nido de hierro podemos imaginar una casa árbol o un huevo externo de un gran animal

⁵⁹ Extraído del texto del catálogo *Comer o coração* de Laurent Goumarre, “Vera profundissime Olympia’s truth”, donde se apunta la relación entre postura y posición que aquí desarrollo con más detenimiento.

metálico; Vera también podría parecer un animal recién nacido, recién expulsado, vomitado.

No en vano, en una secuencia del documental, la creadora propone otro título para este proceso de colaboración: “vomitando el corazón”. A continuación, Chafes explica que el título viene de un texto de Musil, concretamente de la frase: “Es necesario comer el corazón de tu madre para entender el lenguaje de los pájaros”. Cuenta más adelante que con estas esculturas no busca un efecto expresionista o de representación. Puede que sean post- expresionistas, pero a mi parecer, sí están generando representación. Estamos ante un dispositivo que se presenta fuera del espacio teatral pero convierte en escenario la caja blanca del museo. Un espacio abierto en el que tal vez los espectadores no pueden aprehender de manera tan directa la potencia de la imagen generada por el balanceo del cuerpo en la cavidad escultórica, y tampoco la performer puede recibir la energía del espectador. Podríamos preguntarnos qué queda más allá de la belleza de la instalación, porque realmente el resultado puede ser hermético si no se conoce el proceso que nos descubre el documental. Y el hermetismo puede tener como resultado una clausura de la capacidad de percepción.

En la imagen que cierra el documental, vemos a Mantero a través de uno de los monitores de vídeo que emiten la performance en directo en otros lugares del museo. Por el tipo de plano, el resultado es una imagen de tono grotesco. La dimensión de Mantero se pierde en la pantalla, queda descontextualizada del espacio escultórico. La imagen pixelada nos deja ver los rostros de fascinación del público, entre la sorpresa y la ilusión porque descubren por primera vez a la performer suspendida en el aire. Si nos quedáramos con esta ilusión parecería que lo aquí se representa es más bien la experiencia de los dos artistas, ya que la experiencia del público tiene el riesgo de quedar en la fascinación por la belleza de este cuerpo-escultórico. Sin embargo, a mi parecer, la arriesgada apuesta logra abrir el imaginario a la fascinación de un cuento, de una historia que se nos ofrece para que sea descubierta.

2.4. La voz desbordada de Idoia Zabaleta y Filipa Francisco

2.4.1. *Dueto* (2006)

Tejer palabras con retorno, lanzadas al hilo de la voz en una carta. Tejer palabras prófugas e intentar atraparlas con el cuerpo. Las palabras generan un movimiento circular en *Dueto*. Pasan de la voz en off interior, a la mano que escribe; pasan de la carta a la boca y de la boca a la mano en el acto de tejer con el hilo rojo mientras son narradas y vibran en escena. La dirección del movimiento sería: (cuerpo- mente) mano- carta- (cuerpo- mente) boca- mano (cuerpo- mente)... Un movimiento circular, efímero e incesante a la vez.⁶⁰

Podríamos preguntarnos quién teje la malla en *Dueto*, quién hace que el hilo rojo cubra el espacio escénico sobre las cabezas de las personas que presencian la pieza, como si fuera una tela de araña: las manos tejedoras de I. Zabaleta y F. Francisco o las palabras trenzadas en las cartas que las dos se han estado escribiendo durante meses como parte del proceso de creación de la pieza. Podríamos decir que ambas: manos, por tanto cuerpo, y palabras, también cuerpo, se imbrican hasta confundirse en escena. Manos y palabras se deslizan por los hilos de la malla horizontal de manera hipnótica y el público, sentado en sillas situadas en el escenario de manera calculada para ello, no puede evitar caer en la trampa arácnida. Las coreógrafas leen las cartas en voz alta como si el relato escrito por ellas hubiera dejado de pertenecerles. Y es entonces cuándo también nosotros dejamos de preguntarnos a quién pertenecen las voces.

Dueto (2006) es una pieza de colaboración entre las coreógrafas Filipa Francisco e Idoia Zabaleta, procedentes de dos contextos artísticos diversos. Francisco emerge de un contexto, el de Lisboa, que comparte con coreógrafos de renombre como Vera Mantero y Joao Fiadeiro; mientras que Zabaleta, que se forma en el Estado español (trabaja con Mal Pelo durante unos años) y en el extranjero, representa una de las primeras generaciones de bailarines y coreógrafos que logra profesionalizarse en el País Vasco. Esta pieza ha dado pie a una trilogía que pasa por la publicación del libro *Bicho* (2009) y el banquete- performance *Bicho, eres un bicho* (2009). Analizaré las dos piezas de la trilogía haciendo especial hincapié en la imbricación entre el lenguaje, el movimiento y la voz, que a su vez es fruto de la relación que tanto Filipa como Idoia tienen con la escritura.

⁶⁰ De mi artículo "Perder el hilo" publicado en Francisco, F. y Zabaleta, I. (2009) *Bicho*, Lisboa- La Sierra.

Es importante señalar que ambas creadoras buscan en estos dos trabajos una presencia no expuesta, desapegada. Lejos de intentar relacionarlas con un único referente, es interesante la manera en que esta presencia no expuesta dialoga con *Trio A* (1966) de Yvonne Rainer⁶¹. Rainer es en cierto sentido brechtiana. Su interés por mantener la distancia en escena podría entenderse desde este prisma y contrastaba con los experimentos que, dentro de la escena de vanguardia de los años sesenta, buscaban el ritual. Sin embargo, hay una diferencia en la manera en que Rainer lleva a escena el mecanismo de la distancia y del extrañamiento. Mediante el efecto de extrañamiento, Brecht buscaba una crítica consciente por parte de la audiencia. Frente a esta crítica consciente, Rainer se preguntaba, “¿en base a qué podemos afirmar que un cierto tipo de film hace pensar a la gente, o les hará activos, y cuál no?”⁶². Rainer dudaba precisamente de que una creación escénica pudiera activar una crítica consciente. Más bien al contrario: para ella el efecto y la influencia que una creación provocaba en el público pasaba por canales de percepción y sensoriales, muchas veces inconscientes. Y no sólo Brecht, también Artaud supuso un modelo para las creaciones escénicas experimentales que surgen a partir de los años cincuenta y sesenta.

No hay lugar para la idealización en Brecht ni en Rainer, como tampoco hay lugar para la idealización en *Dueto* y en *Bicho, eres un bicho*. Si el salto del trabajo de Y. Rainer al de P. Bausch supone una confianza menor hacia las ideologías normativas, el cambio de P. Bausch a A. T. de Keersmaker está marcado por un aumento del reconocimiento de la naturaleza fragmentada y conflictiva de la subjetividad, encarnada en escena mediante un juego entre realidad y ficción⁶³. Los trabajos de estas creadoras constituyen un intento de deconstruir la presencia. Un emborronamiento y un desplazamiento de límites cuyas resonancias también encontramos en algunos momentos de la trilogía de Zabaleta y Francisco.

En esta trilogía las dos creadoras se mueven entre la búsqueda de ese cuerpo desapegado, del desbordamiento de los límites entre la ficción y la realidad, entre la intimidad y la desobjetivación. Este cuerpo dialoga a su vez con el encuentro que se

⁶¹ Rainer buscó deconstruir las formas y la presencia escénica, desmantelando la manera en la que habitualmente el/la coreógrafo/a se presenta frente a la audiencia. Su presencia corporal en ningún momento buscaba seducir ni complacer a la audiencia. En Burt, R. (2004) “Genealogy and dance history”, en Lepeki, A. *Of the presence of the body*

⁶² Lambert- Beatty, C. (2008) *Being Watched*. Yvonne Rainer and the 1960s, p. 226

⁶³ *Rosas Danst Rosas* (1983) de A. T de Keersmaecker se caracteriza por la repetición en serie de un material gestual y de movimiento de cuatro creadoras. Los gestos parecen triviales, están relacionados con la cotidianidad de una mujer: atusarse el pelo, bajarse la camiseta del hombro... Se trata aparentemente de un material íntimo. Sin embargo, la repetición incesante, la sutil progresión de la acción, problematizan esa aparente intimidad del material gestual. “Es una pieza de superficies, más que la expresión de una profundidad. La minimalista monotonía de la repetición de gestos mundanos sugiere compulsión” en Burt, R. (2004) “Genealogy and dance history”, p. 41

da, a través del trabajo de la voz, con un cuerpo más vibrátil, relacionado con la poética la artista brasileña Lygia Clark. Zabaleta y Francisco reconocen que la obra de Clark ha afectado —en el sentido de afección— directamente su trabajo. Clark buscó superar el fenómeno de la cosificación y la fetichización a la que somete el mercado a las obras artísticas y lo hizo a través del arte, como veremos cuando vuelva sobre Clark para explicar el cuerpo vibrátil y la antropofagia.

Al inicio del proceso de creación de *Dueto*, las dos artistas buscaban un mecanismo que pudiera ir generando material para la pieza, que el proceso fuera ya parte de ésta. La distancia geográfica hizo que decidieran comunicarse mediante cartas escritas a mano entre el verano de 2005 y la primavera de 2006. A lo largo de todo este tiempo, y por el tipo de imaginario que generan en esas cartas, las creadoras confiesan haber desbordado los límites entre la una y la otra, hasta el punto de entrar en el juego de mimetizar sus propias identidades: “Llegó un momento que mirábamos las cosas dos veces: una para nosotras y para la otra preguntándonos, ¿qué pensaría Idoia de esto?”⁶⁴, cuenta Francisco.

También en la pieza, siguiendo el desbordamiento de las cartas, las voces de Idoia y Filipa juegan a confundir al espectador continuamente: “De repente nos dábamos cuenta de que tú no eras tú y yo no era yo. Habíamos intercambiado de cuerpo. Las personas te miraban como si fueses Idoia y a mí como si fuese Filipa”. Filipa lee en voz alta extractos de las cartas que Idoia le ha escrito. Idoia lee en voz alta extractos de las cartas que Filipa le ha escrito. Podrían haber leído sus propias cartas, imitando la voz que escribe, como una voz en off, pero el efecto no sería el mismo. Con la puesta en escena que han compuesto, hacer que el acto de tejer se convierta en algo mecánico y esta lectura desapegada, llega un momento en que no sabemos a quién pertenecen los sueños o el catálogo de piezas imaginarias que se despliegan en escena. Y éste es el juego: confundir los límites, hacer que interior y exterior se enmarañen, “desbordar, desaparecer el borde”.

Emisora y receptora se van emborronando mientras la malla que ellas tejen sobre nosotros se tensa. Con cada movimiento se acota el espacio —reticular— entre los hilos. Esta acción demarca nuestra mirada tanto en el interior de la malla como hacia el exterior. Nuestro ángulo de visión se centra en seguir sus movimientos en el espacio que se conforma entre las sillas y la malla-techo roja. Ya no hay interior y exterior, alguien se ha encargado de teñir de rojo las referencias espacio/ temporales que teníamos antes de sentarnos en una de las sillas. Hemos caído en una tela —de araña— de palabras y movimientos.

⁶⁴ De la conversación mantenida con las autoras en el centro de creación Azala (La Sierra, Araba el 18/12/08).

A veces las cartas se escriben sin saber si serán enviadas. Cuando se envían nunca se sabe si llegarán a su destinatario. Las cartas son preguntas lanzadas al aire que tal vez no tendrán respuesta, inician un diálogo abierto a lo imprevisible. Es lo que Idoia y Filipa han llevado a escena: un diálogo entre interior y exterior, a veces en forma de monólogos cruzados, que nos lleva a la pregunta que se hacía T. S. Eliot en uno de sus poemas, “¿Quién es ese/a al otro lado de ti?”⁶⁵, pregunta que retomaré en el próximo capítulo. Esta pregunta sobre la alteridad, sobre la posibilidad –o la imposibilidad– de devenir otro, es una más entre las maneras de penetrar en nuestra percepción, en nuestros estratos de memoria e inconsciente y ver cómo eso se relaciona con el exterior, con el/ la otro/a. Y es que cada vez que escuchamos o leemos una narración sugestiva, poética, se desencadena un proceso en el que tratamos de llevar nuestra propia sensibilidad al mundo emotivo propuesto en el texto, en este caso en escena, a ese mundo emotivo que el/a otro/a abre.

Además de ser una de las primeras metáforas de la escritura (*texto*, viene de *texere*, tejer), tejer es también sinónimo de fertilidad. Una breve mirada hacia atrás para adentrarnos en algunas representaciones relacionadas con la acción de tejer. La mitológica, *El sueño de Aracne* narrado en la *Metamorfosis* de Ovidio. La joven Aracne retó a la Diosa Atenea, inventora de la rueca, a tejer el tapiz más hermoso. Atenea respondió a la ofensa y convirtió a la joven en araña, condenándola a tejer eternamente. “Tejerás los tapices más perfectos pero al hacerlo desaparecerán”, dijeron a Aracne al castigarla. Ser en el presente, en un despliegue de tensiones, para luego desaparecer: ¿no es precisamente esto la esencia de la performance? Elaborarse lentamente para luego desaparecer.

Francisco y Zabaleta tejen a mano, pausada y minuciosamente, con el movimiento decidido y atento de sus cuerpos, con torzal, hilo rojo en extinción cuyo ovillo sujetan a la altura del pecho cual arañas.

⁶⁵ Eliot, T. S (2006) *La Tierra Baldía*, Madrid, Alianza Editorial, p. 269



Dueto © Zabaleta/ Francisco

Como narra Filipa una de las cartas de *Dueto*, según A. Lepecki “crear una pieza sería lo más parecido a coser, coser lentamente y ver el diseño que sale de ese bordado”. Sin duda éstas cartas se han gestado a fuego lento, en la intimidad de la mano y del papel, en esa espera que pertenece ya a otro tiempo. Y las dos creadoras se han tomado también su tiempo para traducir las cartas, llevarlas al cuerpo. Ese era el ritual: recibir una carta, traducirla, pensar una pieza imaginaria y escribir otra carta. Sin embargo, en lugar de ser bidireccional, debido al imaginario que se fue expandiendo, la correspondencia pasó a ser multidireccional. Explica Idoia que,

Lo que pensábamos que iba a ser de trazo, más delineado, enseguida fueron capas y más capas. En una de las cartas de la pieza, hay una reflexión de Filipa: quisiera haber tenido un plano en el que tú pudieses entrar, pero no tengo una sola pieza imaginaria, tengo una complejísima cartografía llena de piezas.⁶⁶

Dueto arranca en el umbral de una puerta. Una mano dibuja los contornos de un cuerpo sobre un papel blanco. Distinguimos el sonido del pincel en el bote de pintura. Las líneas negras avanzan por los bordes del cuerpo hasta cerrar el dibujo. Tras una breve silencio, un sonido leve. Algo está rozando el papel, sube y baja, sube

⁶⁶ De la conversación mantenida en Azala con las dos creadoras (18/12/08).

y baja. Algo humedece el papel y lo atraviesa: una lengua y una boca intentan devorar el dibujo, agujerean el papel. Cuando Filipa termina su acción, el agujero en el papel nos invita a cruzar el umbral de la puerta. El público se encuentra con las sillas en el escenario, dispuestas de manera aparentemente arbitraria. A medida que avanza la pieza entenderemos el por qué de esta “ocupación” de la escena por parte del público.

Idoia espera sentada y desnuda en una de las sillas. Pone su atención en la puerta con la mirada desenfocada. El sonido y la iluminación nos sumergen en una atmósfera sensual y sugestiva. Idoia parece una figura de cera, la luz empalidece su piel. Una vez que todas las personas ocupan su asiento, empieza a moverse. Saca aguja e hilo y, aprovechando una pequeña cavidad en su pierna, fruto de una cicatriz, mete el hilo por el orificio. En este momento, algunas personas llegan a pensar que la creadora se está cosiendo de verdad. Su movimiento se hace arácnido cuando se levanta de la silla y a medida que se aleja del público deviene más animal.

Tras un silencio suspendido escuchamos la voz de Filipa que anuncia la primera carta: “Querida Filipa”. A partir de este momento, a medida que la malla va tejiéndose y las voces relatan las cartas casi mecánicamente, las capas narrativas se superponen. De alguna manera es como si las creadoras inyectaran sus palabras en los cuerpos de los espectadores. Así, cuando nos cuentan que han soñado que una estaba dentro de la otra o Filipa devora la silueta de Idoia, no sólo se están comiendo a sí mismas y lo escrito en sus cartas, sino que las personas presentes también se sienten un poco devoradas. “Anoche soñé que tenía tu cuerpo dentro del mío. Recortarte dentro de mí, recortarte alrededor de mí”⁶⁷.

Si los hilos de la malla se convirtieran en halos de luz, nuestra mirada se trasladaría de un lado a otro, en un movimiento estroboscópico, efecto que hemos explicado al hablar de la construcción del lenguaje escénico y el uso de las palabras en *El Bailadero*. Sin embargo, más que las palabras, en *Dueto* es el imaginario que Idoia y Filipa han estado alimentando a través de sus cartas el que funciona como puntos de luz discontinuos. Este imaginario se genera por las líneas narrativas que aparecen y desaparecen. Entonces, cuando hago ahora un paralelismo entre el efecto estroboscópico en *Dueto* y en la escritura de autoras como Hélène Cixous y Clarice Lispector, no me refiero tanto al tipo de escritura, sino más bien al imaginario que generan en escena Francisco y Zabaleta. El imaginario de Cixous y Lispector crece de manera proporcional a la capacidad de asociación, es decir, a la imaginación de sus lectores. Lo mismo sucede con las personas que seguimos atentas a las arácnidas coreógrafas. El imaginario de las dos creadoras es fruto de la imbricación entre la

⁶⁷ Francisco, F. y Zabaleta, I. (2009) *Bicho*, La Sierra- Lisboa.

intimidad de las cartas y el extrañamiento que genera la manera desubjetivada de contarlas en escena.

En el juego de tensiones que despliega una pieza de danza, la palabra narrada y la acción de tejer están expresando fragilidad, sin embargo, anudadas componen sólidamente la dramaturgia de *Dueto*. Se trata de una composición que se mueve entre la desubjetivación, la descomposición y el dominio de su propio espacio/ tiempo.

Llega un momento que los límites entre las dos intérpretes se han difuminado de tal manera y los relatos de las cartas y sus significados se han deslizado tanto, que todo nos produce un extrañamiento, una fisura. En esta situación de desorientación no tenemos más opción que aferrarnos a la hipnótica malla de cuerpos y palabras.

Al cierre de la pieza, tiente tumbarse sobre el montón de hilos rojos, restos de todas las mallas tejidas durante todas las presentaciones de la pieza al que las creadoras llaman “el animal”, y quedarse así un largo rato, triturando la constelación de palabras y movimiento que se ha desplegado sobre nosotros.

2.4.2. *Bicho, eres un bicho* (2009)

Medea (1969) de Pier Paolo Pasolini presenta una escena estremecedora. Entre cantos y sin ningún diálogo, un joven es sacrificado ante los reyes de Colchide para que la tierra y la cosecha sean fértiles, para que la lluvia sea generosa. El cuerpo del joven es despedazado brutalmente por el verdugo. Los agricultores mojan las falanges superiores de sus dedos en los órganos sangrantes y corren hacia sus tierras cultivadas, tocan las plantas, restriegan sus hojas, las impregnan de sangre. Los órganos del cuerpo mutilado son enterrados en la tierra, con movimientos cuidadosos, calculados. Medea observa impertérrita la escena.

¿Podemos considerar este sacrificio un ritual caníbal, o se trata más bien de un ritual antropófago? Ninguna de las personas que presencia el ritual está devorando a la víctima. Aquí es la tierra la que engulle el cuerpo del joven sacrificado, eso es al menos lo que nos dejan ver las imágenes de las escenas que Pasolini añadió a su personal relato sobre el mito griego, ya que en otros textos y en algunas interpretaciones sobre el filme sí se habla de canibalismo⁶⁸.

Es caníbal la persona que come la carne de alguien de su propia especie y se considera antropófaga a la persona que come carne humana. Así que el ser humano es el único que puede ser al mismo tiempo caníbal y antropófago. Por este motivo, en *Medea* podemos considerar el sacrificio como un acto de amor hacia la tierra, un ritual de una sociedad arcaica, la de Colchide, un cierto canibalismo afectivo.

Si acudimos a revisiones más actuales del mito griego, como la de la escritora Christa Wolf encontramos que en realidad Medea no mató a sus hijos ni era tan cruel como nos han hecho creer, sino que fue víctima de las interpretaciones del sistema opresor y del dispositivo biopolítico de Corinto⁶⁹. Un sistema falocéntrico que quería borrar la diferencia, censurar y anular la relación mágica que las sociedades arcaicas tenían con la vida. Y fue víctima, asimismo, de las posteriores manipulaciones que Eurípides llevó a cabo en su texto para absolver a los habitantes de Corinto.

En *Bicho, eres un bicho* no estamos en el territorio de los mitos griegos, pero sí en el del ritual. Asistimos a una performance, a un banquete que se convierte en rito y en juego⁷⁰. Idoia Zabaleta y Filipa Francisco, cansadas de agradecerlo todo y como

⁶⁸ Mariniello, S. (1999) *Pier Paolo Pasolini*, p. 298

⁶⁹ Wolf, C. (2000) *Medea. Voci*, pp. 227-234

⁷⁰ El banquete consistió en tomar destilados y obleas, extraídos de los aromas y los últimos deseos de las coreógrafas. Para la elaboración de los destilados y las obleas, éstas han contado con la colaboración del restaurante Mugaritz y yo misma, tras ser nombrada "medium" del proceso. El proceso: yo les enviaba sendas cartas preguntándoles sobre sus últimos deseos y el aroma que sintetiza sus vida. Tras recibir sus respuestas, en un ritual que consistió en recorrer a pie los kilómetros que separan mi casa del restaurante, entregué las cartas a Andoni Aduriz y Javier Bergara, responsables de convertir estos deseos

culminación de la trilogía que iniciaron con la pieza *Dueto*, ofrecen sus cuerpos al público —al público al que se deben—. Se entregan a él en cuerpo y alma. Un ofrecimiento, un ritual en el que se nos servirá la esencia de sus cuerpos y sus almas. ¿Qué tipo de performance es ésta en la que las performers invitan a un banquete que celebra la desaparición de ambas? ¿Vamos a protagonizar un ritual caníbal y antropofágico? ¿Puede el público comerse a las intérpretes, la escena y sus máscaras?

Lo cierto es que al inicio de *Bicho, eres un bicho* podemos sentirnos antropófagos y caníbales, al mismo tiempo. Se nos anticipa que durante la performance se van a servir los cuerpos de las creadoras. Pero no nos hagamos ilusiones, nuestros deseos más devoradores y perversos no se van a cumplir: asistimos a un ritual simbólico, a un juego de deseos entrelazados en el que los cuerpos de las creadoras y su sangre se han convertido en destilados y obleas en un restaurante. Se trata de un restaurante, el Mugaritz, convertido en laboratorio y conocido por la experimentación de Andoni Aduriz, alquimista de sabores imprevisibles.

En esta performance- banquete no habrá sangre ni mutilación, aunque sí carne y mucho erotismo, como se explicará a continuación. Lo que vamos a comer son los cuerpos de Idoia y Filipa en forma de obleas y vamos a beber su sangre, su esencia, convertida en destilados⁷¹.

Entonces, pasamos a ser algo así como antropófagos y caníbales simbólicos, o mejor, un público catador, que se llevará a la boca la esencia de las creadoras, y también alquimista, ya que sus cuerpos mezclados con nuestros jugos gástricos darán lugar a otro cuerpo. ¿En qué se convierte el público que devora el alma y los últimos deseos de Idoia y Filipa? ¿En qué se convierten los cuerpos de las creadoras? ¿Qué recordaremos de sus cuerpos tras este banquete- ritual- juego? El destino de toda creación escénica es desaparecer, morir. Su esencia es efímera, y la creación pasa a ser lo que queda, lo que permanece en nuestros cuerpos. Pero en *Bicho, eres un bicho* se muere doblemente: muere la pieza y mueren ellas. Probablemente también muere algo de nosotros mismos, que asistimos a esta doble desaparición y nos despedimos de ellas con emoción mientras escuchamos *Lasciatemi morire* de Monteverdi en la voz de Filipa.

y aromas en destilados y obleas. Finalmente, asistí al proceso de elaboración y cata de los mismos en el laboratorio del restaurante.

⁷¹ Un destilado es la extracción de la esencia de un aroma, y las obleas son esas hostias tan fastidiosas que durante nuestra infancia se empeñaban en pegarse en nuestros paladares.

El banquete-performance se estrenó en el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao⁷². La puesta en escena se presenta, entonces, rodeada de esculturas-reproducciones lo que generará una atmósfera más simbólica, si se quiere, barroco-sagrada. De todas formas, habría que señalar que las creadoras no se regodean en el simbolismo, tampoco en la suntuosidad del barroco: el contenido del relato, el trabajo de la voz, la puesta en escena, las continuas actualizaciones, el juego entre tensión y equilibrio, y la posibilidad que siempre tenemos de no entregarnos al ritual, colaboran a generar grietas en esa atmósfera.

Lo sagrado es ambivalente. Designa igualmente a lo que está relacionado con la divinidad como a lo más opuesto a ella, "[...] es decir, tanto lo santo como lo impuro, tanto lo limpio como lo manchado, habrían participado alguna vez del significado de lo sagrado"⁷³. Asistimos, entonces, a una doble muerte y también a una triple herejía. En primer lugar, las creadoras leen pasajes de la Biblia desde un púlpito. Además, muestran y entregan sus cuerpos sin pornografía, sin ninguna complacencia. Y finalmente, nos invitan a la sinestesia de nuestros sentidos, a activar la mirada y la escucha: escuchamos sus palabras y una vez que hemos decidido participar en el juego- ritual seguimos atentos sus movimientos. Queda abierta la posibilidad de dejar de escuchar y dejar de mirar, sin embargo, resulta muy difícil dejar de sentir. El/la que así lo haya experimentado que levante la mano.

Una mesa alargada cubierta con un mantel blanco y circundada por cuarenta sillas blancas ocupa el espacio central. Sobre la mesa, como un techo bajo y con las mismas dimensiones que ésta, la malla roja que las dos creadoras tejían en *Dueto*. Entre los hilos de la malla roja, cables negros de los que cuelgan bombillas muy pequeñas que proporcionarán una atmósfera íntima. Podríamos decir que es una iluminación arácnida, lo que nos remite a *Dueto*, la pieza que dio origen a toda la trilogía. En efecto, de esta pieza quedan la malla roja, el imaginario, las luces, las voces que ahora en *Bicho, eres un bicho* corren de un lado a otro de la mesa. De *Dueto* y del libro *Bicho* queda la palabra performativa, la palabra que nos interpela, la que logra incidir de manera directa en el presente de la pieza. Aspecto al que volveré en la segunda parte de este trabajo. Sin duda, el hilo conductor de la trilogía es la voz, una voz que pasa de la voz interior que escribe una carta a la oralidad de la danza que rompe a hablar.

En *Bicho, eres un bicho*, el relato se presenta al inicio de manera teatral y narrativa. A medida que se introducen las líneas narrativas de las dos jóvenes

⁷² La pieza fue producida por *Menage a...* y se estrenó en el Festival BAD de Bilbao (30/11/09).

⁷³ A propósito de *Homo Sacer* de Giorgio Agamben. Extraído de Romero, Pedro G. (2004) *Sacer. Fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla*, Arteypensamiento, UNIA, pp. 21-24.

cupleteras armenas con delirios escénicos –que inmediatamente asociamos a Idoia y Filipa— recluidas en el hospital mental Salpêtrière y atendidas por doctor Jean Martin Charcot –padre de la neurología moderna y profesor de Freud—, los significados empezarán a deslizarse, a ser resbaladizos, a alejarse de la narración lineal y coherente. El trabajo de la voz que se va deshaciendo también contribuye a crear una atmósfera misteriosa, tensa, una tensión que se debe asimismo a que los comensales, nosotros, no conocemos el protocolo: ¿Cómo debemos comportarnos en este inusual banquete? ¿Podemos dirigirnos a la persona sentada a nuestro lado? ¿Cómo miramos a la persona que tenemos enfrente en el momento en que las performers nos invitan a escrutar su rostro con todo detalle?

La tensión se deshace en el momento que las dos creadoras nos preguntan: "¿Cómo estáis? ¿Estáis bien?". En este instante se rompe la ficción, se da una irrupción de la realidad en el relato de la pieza. Efectivamente, la pieza se mueve continuamente entre esta tensión y el equilibrio. Hay armonía en el detalle y la atención de todo el ritual: la manera en la que los dos camareros, que también nos han acompañado a sentarnos en la mesa al inicio de la pieza, nos sirven las obleas y las gotas de ese misterioso líquido en nuestras bocas, los destilados, la música. Se rompe el equilibrio cuando se deconstruyen el relato, la presencia del cuerpo y la voz.

Al igual que en *Dueto*, el imaginario que presenta la narración se desarrolla de manera estroboscópica. El relato introduce momentos que aparecen y desaparecen, que se entrelazan como halos de luz giratorios. Si en *Dueto* podíamos sentir que las palabras se iban entretejiendo con la acción de hilar la malla roja, ahora el relato se va lanzando desde un lado de la mesa a otro, de Idoia a Filipa y de Filipa a Idoia. La voz, trabajada de manera orgánica pero también desapegada en algunos momentos, pasa ante nosotros, como por un tubo blanco, imaginario. En algunos momentos, esa voz se convierte en susurro, a ratos se deshace y podemos llegar a tocarla. Las creadoras pasan la voz por el tamiz de la boca, hacen que la voz se separe del cuerpo y se desubjetivice.

Así, las bocas de las intérpretes y las nuestras, que se abren dócilmente cuando los camareros nos sirven en la lengua gotas de una esencia que nos produce un extraño picor y cosquilleo, entran en una extraña comunicación. Antes de llevárnosla a la boca, miramos la oblea donde leemos: "Este cuerpo se come lentamente". Miramos las botellas de los destilados y leemos: "Lamento de Idoia. Spilantes oleracea", "Lamento de Filipa. Crocus sativus". Hay un erótico entrelazamiento de bocas, las nuestras, las de ellas; un erótico juego del granulado de la voz, la nuestra, la de ellas, porque como escribía Roland Barthes las palabras forman un tejido, "[...] un texto donde se pueda escuchar el granulado de la garganta,

la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda”.⁷⁴

Se nos ha anunciado que asistimos a una desaparición doble, la de la pieza y la de las creadoras, y por eso esperamos atentos cómo se resolverá formalmente el final. Cuando Filipa nos envuelve con su interpretación de *Lasciatemi morire* de Monteverdi y el cuerpo de Idoia se contornea con espasmos paulatinos, asistimos a una bella dramaticidad. Nos situamos ante la doble desaparición en el momento en que como público nos sentimos más vivos, tal vez por esto habríamos deseado que la pieza tuviera una duración mayor.

Escribe G. Agamben en *Infancia e historia* que el juego precipita el tiempo. El rito estructura y fija el calendario, lo reproduce, preserva la continuidad de lo vivido, mientras que el mito enuncia la historia. En el juego sobrevive el rito y se conserva solamente la forma del mito, del drama sagrado. Así, la invasión de la vida por parte del juego conlleva a una modificación y aceleración del tiempo (Agamben 2007: 96-99). En este sentido, *Bicho, eres un bicho* nos sumerge en una suerte de agitación, si bien experimentamos el detalle por los movimientos ceremoniales de los camareros y las jóvenes cupleteras. Por eso, entre la aceleración del juego y la ceremonia, habría sido importante dejar respirar un rato más el final de la pieza.

Ante la realidad pornográfica que vivimos, donde la crueldad se muestra y se representa en un continuo juego de espejos complaciente. Rodeados del triste espectáculo de nuestras ciudades, donde resulta cada vez más complicado abrir grietas, trabajar en la diferencia y la singularidad más allá del consenso establecido y crear contextos donde podamos afectar y ser afectados, asistimos a y habitamos una performance- juego- ritual en el que lejos del regodeo de las imágenes poéticas, lo erótico emerge como posibilidad de entrelazar subjetividades.

Y realmente ellas desaparecieron mientras ellos comían sus cuerpos y bebían su sangre. Ellas cierran por defunción, agotadas de dar las gracias, mueren precisamente cuando más vivos estamos nosotros.

El cruce de miradas, sensuales, tímidas, provocadoras, entre unos y otros. El movimiento de nuestras manos, la mano que se lanza a romper la oblea, la que coge entre sus dedos una botellita de destilado, la abre, la huele, imagina los olores más ocultos de Idoia y Filipa, sus últimos deseos, imagina cómo las recordará en una semana. La mano que prefiere no llevar a cabo el acto caníbal y antropófago, y se lleva consigo las obleas y los destilados, en un puro acto fetiche. La mano que decide

⁷⁴ Barthes, R. (1978) *El placer del texto*, siglo XXI editores, Madrid, pp. 84-85

abrir los destilados y derramarlos, en algún lugar, tal vez en el mar, para que ellas finalmente puedan cumplir sus deseos eternamente.

Y al día siguiente, día de todos los muertos, las dos jóvenes armenas recluidas en el sanatorio de Sarpetriere resucitaron.



Bicho, eres un bicho © Zabaleta/ Francisco

Huella_II

Querida Idoia, querida Filipa,

Acabo de volver a probaros. Me he sentado frente a los destilados y he abierto uno: ha resultado ser el de Idoia. Ahora tengo la lengua un poco dormida, me pica, y espero a que pase la sensación para probar a Filipa. Al poco rato el de Idoia toma un sabor dulzón. Así que creo que cumple lo que esperábamos, ¿no?

He leído *Bicho* de principio a fin en una tarde de largo viaje de Bilbao a Cadaqués. Impresiones: libro bucle, libro trampa. Siento el ritmo de vuestros cuerpos en cada palabra, en cada imagen, algo que vibra más allá de ellas. [...] En el tren tomé estas notas: “Queridas maestras de ceremonias, tengo una maleta a un lado y al otro el bicho immaculado por fuera, expansivo por dentro. Libro expresivo que concilia, libro confesión que se devora y vuelves atrás unas páginas, y vuelves a dejar una marca de tus dedos en la portada blanca. Imagino vuestros cuerpos, vuestras manos preparando cada página. ¡Quiero ser un recortable! Volar sin avión, ser un folio en blanco, una superficie plana y construir una casa, un amor, una vida. Es un libro maternidad de pequeño útero, como la palabra, la voz, el cuerpo”.

Pruebo ahora el destilado de Filipa: es muy intenso, de sabor y olor, como comerse un alga.

El otro día me vino esta imagen en un sueño: el público sentado dándose la espalda, no como en *Dueto*, el público sentado de manera que no pueda cruzar la mirada con nadie mientras prueba los destilados o las obleas, para que sea un “ritual” personalizado. Luego, ya despierta, volvió la propuesta de pequeño “confesionario”, esos dibujos que os enseñé en Azala donde había una especie de lugar separado por cortinas, que en el fondo también sería otra manera de hacer de la cata un “ritual” personalizado.

Os envió un lirio blanco que mira al mar,

(carta enviada a Idoia y Filipa el 5/4/09)

2.5. La voz y la composición musical en Jonathan Burrows y Matteo Fargion

Esta es la historia del encuentro de dos lenguajes, la danza y la música. Y dos cuerpos, el del coreógrafo Jonathan Burrows y el del compositor Matteo Fargion. Burrows, que venía de una formación clásica en ballet, decidió que no quería seguir siendo director y se adentró en una nueva experimentación. “Ese momento coincidió también con que Matteo quería estar en escena. Los dos necesitábamos encontrar un lugar común. Así que lo empezamos a buscar”⁷⁵. Se trataba de un lugar que les permitiera trabajar juntos, en condiciones de igualdad. El resultado de la colaboración ha sido la trilogía compuesta por las piezas *Both Sitting Duet* (2002), *The Quiet Dance* (2005) y *Speaking Dance* (2006). Una colaboración que ha continuado con la reciente performance *Cheap lecture* (2009).

Tras iniciar su carrera como solista con el Royal Ballet de Londres, Burrows forma en 1988 su propia compañía. En el año 2001 presenta la colaboración *Weak Dance Strong Questions* con Jan Ritsema. Matteo Fargion, por su parte, estudia composición con Kevin Volans en Sudáfrica y con Howard Skempton en Londres. Además de sus actuaciones musicales, es colaborador habitual de coreógrafos como Jeremy James, Russell Maliphant o Siobhan Davies. Y por otro lado, ha escrito música para obras teatrales de Tomas Ostermeier o Tom Kuhnel, entre otros.

El punto de partida de la colaboración y de la trilogía de Burrows y Fargion resultó ser una pieza de música del compositor americano Morton Feldman, concretamente la obra “For John Cage”. En *Both Sitting Duet* ambos creadores decidieron traducir las notas de aquella partitura en gestos realizados con las manos. El resultado es una suerte de versión visual de la música. Explica Burrows que Fargion, al estar habituado a la composición, tenía mucha experiencia en hacer que algo tuviera continuidad y ejecutarlo, además, de manera que resultara interesante para el público. Cuenta Burrows que con Mateo ha aprendido a hacer cosas formales y a romperlas. Debido a su conocimiento de ballet está habituado a una formalidad que ha alterado desde que colabora con Matteo, con quien ha aprendido a una forma de crear la coreografía a partir de una composición musical. A propósito del cambio de rumbo que ha supuesto la colaboración y con una mirada retrospectiva, Jonathan me contó que *Speaking dance* era la pieza que siempre quisieron hacer.

⁷⁵ Los fragmentos de conversaciones incluidos en este análisis tienen dos fuentes. La primera, es el encuentro mantenido entre los dos creadores y el público tras la presentación de *The Quiet Dance* y *Speaking dance* en el festival In- Presentable (Madrid, 16-17/6/2007). Y la segunda, una conversación “virtual” que he mantenido con los dos creadores durante la primavera de 2010.

Mi impresión ahora, mirando hacia atrás es que *Speaking Dance* es la pieza que Matteo y yo siempre quisimos hacer, pero no sabíamos como contextualizarla dentro del teatro. Le pusimos el nombre de *Speaking dance* porque cuando empecé a escribir los primeros diez minutos pensé que la pieza estaba relacionada con las palabras, pero ahora veo que lo que las palabras hacen en esa pieza es mediar entre el movimiento y la música, y dar otro contexto a la música, la lleva más allá de un mero concierto.

Así, durante cuatro años (2002-2006), los dos creadores han realizado una trilogía de dúos que exploran la percepción y relación que existe entre la música y la danza, el frágil pero permeable límite entre los dos mundos. Ellos hablan de una sonata clásica: la primera entrega es el *allegro* inicial, la segunda el movimiento lento central y *Speaking dance*, el final jubiloso. Voy a centrar mi análisis en la última pieza de esta serie por la manera en que profundizan en la experimentación sobre las posibilidades de imbricación entra el cuerpo en movimiento, la música y la voz. Considero que toda la trilogía está expandiendo el lenguaje de la danza, pero opto por detenerme solamente en esta pieza debido a que es aquí donde en mi opinión el trabajo de la voz se presenta de manera más específica.

Hay un elemento que entrelaza las tres piezas y es importante señalar antes de pasar al análisis: la presencia del humor, un humor que emerge mediante el contraste entre la aparente sencillez de la interpretación, los encuentros y desencuentros que se generan entre los dos performers y la seriedad que acompaña toda la ejecución. La presencia informal, no carismática y aparentemente no seductora de los performers aleja nuestra atención de ellos y ésta se dirige directamente a los movimientos que ejecutan, a la acción. Burrows y Fargion trabajan a partir de un cuerpo desapegado, no afectado, lo que genera una cualidad diferente en sus trabajos.

Esta presencia desapegada y la interpretación nos genera una confusión inicial sobre qué es complicado y qué simple, de alguna manera los límites entre estas dos palabras se diluyen. Todas las secuencias empiezan en un lugar aparentemente simple, que podría ejecutar un niño, pero ese lugar se desarrolla hacia una complejidad virtuosa. Extrañamente virtuoso, ya que lleva implícita un aura de banalidad. En efecto, el virtuosismo procede de la complejidad del ritmo, de la acumulación de elementos sencillos en una partitura que adquiere gran complejidad y no tanto del movimiento. En esta partitura adquiere gran importancia el movimiento pequeño, minimalista, y la consiguiente atención que éste provoca en el espectador.

En obras de *performance art* de finales de los sesenta y principios de los setenta lo importante no era tanto el hecho de que cualquiera, hasta un niño, pudiera ejecutar el movimiento, sino que se trataba de “investigar lo que podría producir

físicamente, subjetivamente, temporalmente, políticamente, formalmente, cuando alguien decidiera seguir de manera estricta y metódica un programa preestablecido hasta sus últimas consecuencias”, escribe Lepecki tras explorar la metódica coreografía de Bruce Nauman en la película muda “Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square”⁷⁶ (1967-68). En el caso de Nauman, el vídeo responde a la fuerza que tiene el título de la pieza, un título que en sí ya es performativo, es decir, que es un habla que produce efectos.

¿Qué significa someterse compulsivamente a la fuerza de una expresión perlocucionaria, seguir una demanda coreográfica como un programa ineludible? Una respuesta sería: someterse uno mismo a una estructura de mando, seguir las reglas del juego, entregarse a la fuerza citacional del acto de habla pronunciado [...]. Pero tal vez podrían existir otras formas de pensar sobre este deseo de someterse exhaustivamente a una perfecta ejecución de la orden coreográfica. Jean- Charles Massera propone [...] el cumplimiento de la demanda coreográfica como [...] la activación intencionada de una voluntad, de un poder (Lepecki 2008: 55).

En *Speaking dance* no existe tal orden en el título de la pieza ni en la coreografía del movimiento, pero sí en las partituras de palabras y sonidos que los dos creadores leen en sus cuadernos abiertos y ejecutan con precisión. Esa activación intencionada está provocada aquí por lo que está escrito en los cuadernos. Las órdenes escritas en cuadernos —que estamos deseando ver y se convierten seguramente en el objeto más deseado de toda la pieza—, son ejecutadas mediante el lenguaje y su voz y, por lo tanto, son las palabras performativas las que activan el movimiento. Especialmente en las ocasiones en que ésta se presenta en forma de verbos que ya están ordenando acciones: “stamp, stop, come on, come up...”. Es precisamente la investigación de las relaciones entre palabra y acción, entre música y movimiento, entre la sonoridad y su cuerpo, entre la quietud y un cuerpo que se hace sonoro, y no tanto la banalidad o el virtuosismo del movimiento lo que convierte a *Speaking dance* en objeto de este análisis.

La pieza se abre con Jonathan Burrows y Matteo Fargion sentados frente al público, con dos micrófonos de pie. Les separa una distancia de alrededor de medio metro. En sus manos tiene sendos cuadernos. La iluminación es natural, parecen casi luces de sala, no busca ningún efecto. Burrows, sentado en la parte izquierda, y Fargion sentado en la parte derecha repiten con precisión: “Left, right, left, right, left, right, left, right, left, right, left, right... Lift, lift, lift, lift, stamp, stop, come on, come up,

⁷⁶ Caminando de una manera exagerada en el perímetro de un cuadrado.

cross, cross, 2, 3, 4, 5, 6, 7 8...” y empiezan a palmeaar con la mano de manera muy sincronizada. En algunas escenas se introduce la música de un piano, la música pregrabada de una mesa de sonido apoyada en el suelo, a la izquierda de Jonathan, o la música en directo de la harmónica. No resulta fácil transcribir las palabras que ponen en escena a lo largo de la pieza, ya que muchas veces se transforman en juegos lingüísticos. Su mirada va pasando del cuaderno, al público y de éste al cuaderno. En algunos momento se miran entre ellos, recortando la distancia que les separa, como si abrieran una ventana y se asomaran en ésta. A pesar de que se desarrolla de manera sutil, la comunicación es continua entre los dos intérpretes. Hay un elemento que se repite en la actuación, que transita de una escena a otra. Burrows se levanta de la silla, avanza dos pasos en el escenario, y ejecuta sus movimientos mientras Fargion canta temas tradicionales italianos acompañado de palmadas (“Oh babbo mio... Fa la nanna, fa la nanna.../ Bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao”). Ninguno sigue al otro, sino que juegan a estar sincronizados. Cuando Fargion se detiene, el coreógrafo también lo hace, simultáneamente.

En el momento que retoman las palabras del inicio, “left, right, left, right”, podemos llegar a pensar que vamos a volver al principio de la pieza y entramos en una repetición, sin embargo los dos intérpretes vuelven a sorprendernos. Jonathan saca un papel de su bolsillo, lo abre y lo muestra al público. Leemos: “chicken”. Matteo hace lo mismo: “yes”. Y vuelve a ser el turno de Jonathan: “come”. La sorpresa llega cuando utilizan estas palabras para componer una canción y un ritmo musical que repiten de manera mecánica e insistente: “Chicken, yes, come, chicken, yes, come”. Es una escena que provoca risas y aplausos en el público. Estos dos momentos de la pieza generan un momento álgido que nos conduce hacia el final, donde los dos creadores vuelven a tocar la harmónica con mucho brío y energía. Bajan las luces. Aplausos finales.

Si bien la pieza se titula *Speaking dance*, es importante señalar que en realidad el hablar y las palabras no son el tema central, sino que éstas se convierten en el puente entre la música y el movimiento. La performance se acerca, por lo tanto, a una pieza musical, una pieza en la que las palabras corren simultáneamente y las dos voces son ejecutadas con gran precisión. Las palabras generalmente describen un movimiento que podría ser danza o podría ser posiblemente otra cosa. Run, run, run. Stop. Run, run, run. Stop. Todo es rápido, vivaz, estimulante. El movimiento se escribe, entonces, con la musicalidad que genera continuamente el encuentro entre la voz y el cuerpo.

Pese a que están sentados frente al público y mantienen una relación lateral, existe un sutil y continuo diálogo entre los dos intérpretes, “es como si nos separara

una ventana a través de la cual podemos comunicarnos”, explica Burrows. De hecho, la consigna que se dieron desde la primera pieza de la trilogía era, “nos comportaremos tal y como nos sintamos, así que si ocurre algo divertido podemos reírnos”. Lo mismo se puede decir de su relación con el público: con la frontalidad, la iluminación natural y la cercanía del escenario, de alguna manera buscan transmitir que ellos también podrían estar en el público, que los papeles podrían intercambiarse, siempre que hubiera interés en ello.

Hasta cierto punto es inevitable intentar buscar significados en los movimientos que ejecuta Burrows y las posiciones que va tomando con su coreografía. Lo mismo sucede con el continuo movimiento de la mirada de Fargion, más expresiva que la del primero. Era algo que quisieron evitar desde la primera pieza de la trilogía, sin embargo, llegaron a la conclusión de que debían centrarse en el ritmo del movimiento y dar a los espectadores la libertad de elegir esos significados o de descartarlos en caso de que quisieran hacerlo.

He señalado que las palabras son un puente entre movimiento y música. La voz también se convierte, a su vez, en puente entre esas mismas palabras, el cuerpo y la música. Esa voz llega a ser trabajada de manera mecánica, pero siempre hay una relación de ésta con el ritmo del cuerpo. En su ejecución se conforma una suerte de canción, a ratos exclamación casi onomatopéyica. La musicalidad en Burrows y Fargion también es fruto de las exclamaciones, los puntos álgidos, las subidas y bajadas de tono que llevan a cabo en su ejecución. Si bien están relacionadas con las onomatopeyas, las exclamaciones corresponden a una estructura fonética excepcional: se sitúan más allá de los límites que definen la forma sonora de una lengua particular. Las exclamaciones, explica Roazen, marcan un exceso en la fonología de una lengua individual, son elementos fonológicos anómalos porque son simultáneamente incluidos en el lenguaje y excluidos del mismo. Explica Roazen que “una lengua en la que no se pueda gritar dejaría de ser una lengua humana. Tal vez esto sucede porque una lengua no es tan intensa en ningún momento como con las exclamaciones. En ningún lugar es más lengua” (Heller- Roazen 2008: 17).

Los intérpretes logran tal plasticidad con el ritmo de sus voces y sus cuerpos que, como ellos mismos señalan, han terminado pareciéndose. Me refiero a plasticidad en el sentido de que hay algo en el juego de la voz que desde la sencillez estira sus propios límites. Como resultado quedan pequeñas “deformaciones”, en este caso podríamos decir transformaciones, que no regresan a su lugar original o punto de partida. Y esto tiene que ver con el particular ritmo que las voces y los cuerpos generan en la pieza. Explican los dos creadores que la velocidad y el ritmo que cada uno de nosotros tiene en el cuerpo afecta al movimiento que llegamos a hacer.

El cuerpo se da forma a sí mismo en una negociación entre el tiempo disponible y la acción. Los Dj's entienden esto a la perfección y alteran una pista de baile con un goteo fraccionado de velocidad. Sin embargo, la danza contemporánea, en su intento de afirmar su posición como un arte separado de la música, ha tendido a concentrarse más en el cuerpo que se mueve en relación con la gravedad⁷⁷.

Si bien se refiere a la pintura, me gustaría detenerme en la cuestión del ritmo que G. Deleuze introduce en su ensayo sobre Francis Bacon. Deleuze habla de la pintura de Bacon como un lugar donde se hace visible una cierta unidad originaria de los sentidos, lo que hace que emerja visualmente una figura multisensible.

Pero esta operación sólo es posible si la sensación de un dominio particular (aquí la sensación visual) está en contacto directo con una fuerza vital que excede y atraviesa todos los dominios. Esta fuerza es el ritmo, que es más profundo que la visión, el oído y etc. El ritmo aparece como música cuando invierte el nivel audible [...]. Esto es una lógica de los sentidos [...] que no es ni racional ni cerebral. Lo que es primordial es [...] la relación entre sensación y ritmo, que sitúa en cada sensación los niveles y los dominios que atraviesa. Este ritmo corre a través de una pintura al igual que discurre en una pieza de música. Es el diástole-sístole: el mundo que me agarra cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo y abre el mundo en sí (Deleuze 2004: 42).

La música, continúa Deleuze, atraviesa nuestros cuerpos de manera profunda, poniendo un oído en el estómago, en los pulmones. Conoce todo sobre las ondas y sobre el sistema nervioso. Pero envuelve nuestro cuerpo, y los cuerpos en general, en otro elemento. Arranca a los cuerpos de su inercia, de la materialidad de su presente: desencarna, despersonaliza los cuerpos. Por lo tanto, podemos hablar de un cuerpo sonoro e incluso de un combate corporal en la música. Cuando la música establece su sistema sonoro y su órgano polivalente, el oído, se dirige hacia algo muy diferente de la realidad material de los cuerpos. El resultado es un cuerpo desencarnado y desmaterializado en el que se produce un combate de energías.

Como he señalado, Fargion y Burrows logran este combate de energías de una manera no carismática y mediante un cuerpo desapegado. Este cuerpo también está relacionado con la manera en que se presenta el registro lingüístico y vocal de esta pieza. La oralidad en este caso no media entre el cuerpo y el lenguaje, no busca un significado cerrado ni conclusivo del lenguaje. El lenguaje se descompone en palabras

⁷⁷ *Ibidem*.

y sonidos que crean una sonoridad que está en todo momento controlada por los creadores y se ejecuta con gran precisión.

En este combate de energías entre el ritmo y el movimiento, ni estos dos ni la voz son llevados al límite. Lo que sí se expande es la investigación sobre las posibilidades de interrelación entre la voz, la palabra performativa, la danza y la música. Las posturas del cuerpo tienen que ver con lo inesperado, y en esa imprevisibilidad vemos cómo sus cuerpos se han ido transformando, esas pequeñas “deformaciones no reversibles”, que en este caso se convierten en una sencillísima virtuosidad, aparentemente invisible.

Quedamos con la sensación de que generar música y seguirla con nuestros cuerpos es aparentemente fácil, ya que llegamos a tocar, a entender cuál es la relación de la música y la danza, entre la música y el movimiento. Sin embargo, esta pieza hace visible la complejidad de esa relación. Nos adentramos, entonces, en la relación entre la música y la danza, entre el ritmo y el movimiento, pero no podemos aprehenderla.

Huella_ III

Él dice, “si estuviera en la guerra, en la resistencia [...] siempre habría encontrado una manera de mantenerse a salvo [...] nunca se expondría al riesgo”. Y él dice que estos días vivimos y jugamos en las películas de cada uno todo el tiempo. Y que quiere hacer una performance que es un proceso y en la que sea fácil participar. Quiere ser tocado y que la performance sea tocable [...]. Dice, “no quiero controlarme a mí mismo, pero quiero que todos los demás puedan controlarme a mí [...]”.

¿Qué edad tengo cuando estoy actuando? ¿Hay un “mí” en la performance? ¿Qué otras partes de mí puedo aceptar? ¿Cómo quiero ser? ¿Qué ropas me apetecen? ¿Zapatos? ¿Cómo me movería si me atreviera? ¿Cómo me muevo cuando no me cuestiono cómo me estoy moviendo? ¿A veces es humillante bailar? ¿Qué significa desnudar el acto de actuar? ¿Qué es lo que necesito afirmar de mí mismo para exponerme de esta manera? ¿Cómo puedo hacer algo cuando estoy dudando? ¿Qué hago cuando me siento confuso? [...] ¿Es esto un viaje personal? ¿Si el proceso es compartido, qué es lo que estoy invitando a la gente para que comparta? ¿En qué se diferencia la performance de mi propia vida? ¿En qué se parece? [...] ¿Cuál es la imagen recurrente para el movimiento “abierto”? ¿Es más elocuente no hablar? ¿Qué significa que algo está cargado de significado? ¿Por qué alterar el lenguaje y esperar comprensión? ¿Cómo focalizo la escena? ¿Qué significa desnudar el espacio de la performance? ¿Estoy preguntando cuestiones por las que ya he sido cuestionado? ¿Debería de saber lo que estoy haciendo? ¿Cómo puedo conservar las notas? ¿Puedo aceptar las contradicciones? ¿Puedo simplificar todo esto?

Sobre la pieza *Weak dance/ Strong questions*⁷⁸

del cuaderno de notas de **Jan Ritsema** y **Jonathan Burrows**

⁷⁸ Burrows, J. y Ritsema, J. (2003) “Weak dance/ Strong questions” publicado en Performance Research

2.6. Otras voces

2.6.1. La voz alienada de Irena Tomazin

“There is no music in my voice” (no hay música en mi voz) dicen las primeras palabras de la composición musical “Mad dog meets you as you are” (perro loco te encuentra como eres). Es una voz huidiza, que no necesita afirmarse. Irena Tomazin (iT) es coreógrafa y cantante en un grupo de música experimental. Presenta la escena como su segunda casa. La primera es su cuerpo, que se multiplica mediante las voces. “En escena estoy cazando en algún lugar intermedio entre los pasos en movimiento y los ecos silenciosos [...] Moviéndome para alcanzar equilibrio [...]. Pero siempre deseando caerme [...] Caer por algo”, escribe la creadora de Ljubljana (Eslovenia).⁷⁹

Cuando nos encontramos por primera vez en Ljubljana, durante el seminario Art-chive program (Maska) y el festival Exodus (noviembre de 2008), Irena tenía dos actuaciones en un mismo día. La primera en el seminario, interpretaba la pieza *Slovene National Theater* de Janes Janza. Y la segunda, dentro del programa del festival, compartía escenario con la conocida artista del *spoken word* Lidya Lunch. En esa actuación no había música en la voz de Tomazin, pero esa ausencia se llenaba con tanta voz y tanta potencia que hasta la propia Lunch decidió ceder el escenario a la joven eslovena. A partir de ese momento, el concierto se convirtió en una auténtica performance sobre las posibilidades de la voz distorsionada y la experimentación musical.

Tomazin y yo no volvimos a encontrarnos. Al día siguiente regresaba a Barcelona tras una intensa nevada que cubrió de blanco la capital eslovena. Desde entonces, hemos mantenido dos largas conversaciones telefónicas. Así que la documentación para este análisis ha sido extraído de diversas fuentes: sus performances, nuestro primer encuentro y las conversaciones telefónicas.

Su trabajo con la música es fruto de los conciertos/ performances que ella llama vocales. Son historias hechas para ser contadas y transportadas por melodías e interrupción. Tiene piezas musicales que dialogan con autores como Heiner Müller y Samuel Beckett. Dedicó, por ejemplo, una canción a Ophelia de *Hamletmaschine* y se basa en el poema *psssst* de Beckett para otra de sus composiciones. Si bien sus creaciones musicales y sus piezas escénicas están muy relacionadas debido a que se

⁷⁹ Tanto la música como las letras están en su página de myspace <http://www.myspace.com/torarobit>

basan en la experimentación de la voz, voy a centrar mi análisis en su trabajo como coreógrafa porque es aquí donde se hace específica la investigación de las posibilidades de imbricación entre la voz y el movimiento. Tomazin se centra en dicha investigación en las performances *Caprice* (2005), el re-make *Caprice (Re)lapse* (2006) y en *As a raindrop into the mouth of silence* (2008). Ha sido performer en piezas dirigidas por Janes Janza y en la actualidad prepara un dúo con Josephine Ervert⁸⁰.

Desde sus inicios como performer, Irena focaliza su búsqueda artística en la voz, una voz que emerge de la fisicalidad, del trabajo con el cuerpo y es tratada como puro objeto de investigación. Cuenta la creadora que una de sus primeras profesoras de danza era melodista e influida por ésta empezó a bailar con un ritmo interior muy melódico.

Esta experimentación ya se llevó a cabo desde el teatro, la performance y otros territorios del arte en los años sesenta. En las performance de Fluxus y J. Beuys, por ejemplo, la voz ya se convertía en material acústico. Como es sabido una derivación del *happening* americano, el Fluxus, fue introducida en Europa por Maciunas. La sustitución del objetivo estético por un objetivo social y la aspiración a la supresión de la obra de arte y de todo el mercado artístico asociado a ella, era el centro de la ideología sobre la que se sustentaban sus acciones. Estas ideas conectaban con las de Beuys y su concepto ampliado de arte. Partiendo de la idea de fluido, se eliminaba toda barrera entre artes figurativas, teatro y música. En 1963 Beuys organizaba el primer concierto Fluxus en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. El creador alemán no interpreta el texto ni lo ilustra, no es una partitura para estimularlo, se trata de un texto que no maneja ni manipula su conducta, sino que se convierte en material acústico. Repitiendo el texto lo traslada a su esfera, “al ámbito de una espontaneidad tan antiteatral, de una turbación tan imperturbable [...]. Beuys impone contra el teatro, contra el espacio tradicional y la fantasía literaria, su arte carente de ficción” (Sánchez 2002: 119). Estas propuestas dialogan de alguna manera con las de Irena Tomazin, en las que también encontramos resonancias de Roy Hart y artistas polifacéticas como Meredith Monk, Diamanda Galas o la ya mencionada Lidya Lunch.

En la búsqueda de Tomazin también resuena la que Jerzy Grotowski llevó a cabo con la voz durante los años sesenta y setenta en el ámbito del teatro. Para el autor polaco el teatro es lo que ocurre entre el actor y el espectador. Su trabajo se centró en el cuerpo y la voz del actor, lejos ya de la obra literaria, como ya sucedía con

⁸⁰ Colaboradora de Meg Stuart. Se trata de una pieza que mientras escribo estas líneas, en diciembre de 2009, está en proceso y aún no tiene título definitivo. La traducción literal del título de trabajo que tienen en esloveno sería *A knote of circumstances working* (Un nudo de circunstancias trabajando).

Artaud, Brecht y Beckett. En Grotowski la elaboración de la forma es una eliminación de lo superfluo, en este caso una eliminación de lo que se resiste al significado. Y el texto solamente es un instrumento al servicio del actor que está inmerso en esa búsqueda formal: “el texto es un instrumento para seccionarse a sí mismo, para analizarse y recobrar el contacto con los demás”⁸¹. Lo importante es comunicar y lo que Grotowski pretende comunicar resulta en muchos casos inaccesible a la palabra. Se aspira entonces a que el actor construya, a base de sonidos y gestos, su propio lenguaje psicoanalítico, del mismo modo que el poeta construye el suyo mediante palabras.

Atento a los modelos culturales orientales, Grotowski plantea su trabajo como un ejercicio hacia el rito. Los intérpretes son estimulados a participar en un ritual de celebración y de transgresión que busca generar un efecto catártico en el espectador.

Tanto la búsqueda vocal de Tomazin como la de Jurisic, que veremos ahora, están relacionadas con el trabajo de voz que llevó a cabo Grotowski con sus actores. Sin embargo, no me estoy refiriendo tanto a la búsqueda del rito o de la catarsis. Me refiero más bien al campo de experiencia que se abre tanto para creadores como espectadores cuando se experimenta con la voz, aspecto que sí comparten Grotowski y las dos creadoras eslovenas.

Curiosamente, una de las creaciones más vanguardistas de la escena en la ex Yugoslavia (ahora Eslovenia), *Monument G*⁸² (1972), recibió la influencia de Grotowski. En esta performance de un marcado carácter interdisciplinar y radical para su época —se encuentra entre la danza y el teatro—, la actriz deja emerger su voz de dos maneras bien diferenciadas. En la primera, estaría más cerca de la búsqueda ritual de Grotowski mediante la voz y el gesto del cuerpo. En la segunda, escuchamos la voz en forma de canto y en este momento es una voz que emerge casi liberada del cuerpo, sin el peso del cuerpo, ligera, más cerca del juego que del ritual. Hago esta distinción porque Tomazin y Jurisic estarían más cerca de esta imbricación de diferentes tipos y cualidades físicas de las voces en una misma pieza, más cerca del juego que del ritual.

⁸¹ Barba E. y Grotowski J. (1964) “El nuevo testamento del teatro”, citado en Sánchez, J. A. (2002) op. cit., p. 132

⁸² Dirigida por Dusan Jovanovic, Janez Jansa ha trabajado en la reconstrucción Monument G2 (2009). En el único vídeo que se conserva de esta pieza, unos minutos grabados durante ensayo para un programa de televisión, el director de Monument G explica: “Quería que las palabras del texto vinieran de la fisicalidad. [...] Intentamos explorar una manera diferente de comunicar con el espectador que no se basara en una idea *a priori*, sino que se originara en el esfuerzo físico de la actriz. [...] La pieza se basa en la respiración [...] en un lenguaje profundamente condicionado en la experiencia existencial, psicológica y absolutamente personal de la actriz”. En esta explicación resuena la influencia de Grotowski, cuyo trabajo conocía Jovanovic.

Podría decirse que la primera performance de Tomazin *Caprice*, inspirada en los caprichos de Goya, es una representación de la voz. “Aún no sabía como entrelazar esa voz al cuerpo y no quedé demasiado satisfecha, así que cuando me propusieron que hiciera un re- make de este trabajo fue interesante entrar a criticar la voz en el anterior trabajo. Dialogaba en escena con voces del primer solo”. En un pasaje de esta pieza dice Irena:

El hombre no está solo. En su casa esconde un carnaval de cientos de rostros. Roba el tiempo inventando respuestas a preguntas sobre las cuales el rostro es la correcta. La única respuesta que oye es el desacuerdo con su propio capricho. Se ha vuelto sordo y ciego en la multitud de identidades. Los rostros de sus caprichos están dibujados en el color de la soledad, llamando al otro, al diálogo. Los monólogos de los caprichos cuelgan entre las paredes. El hombre no está sólo, está acompañado de su soledad.

Si como hemos visto Valenciano se inspiraba en los *Disparates*, la creadora eslovena ha buscado en *Los Caprichos*, serie de grabados de Goya de finales del s.XVIII que representa una sátira de la nobleza y el clero españoles. Para evitar problemas, el artista aragonés alteró el mensaje y el orden de las estampas, las ordenó de manera ilógica.

El tema de las dos piezas, la original y el re-make, es la esencia caprichosa de la naturaleza humana. Un capricho es algo que emerge de manera incontrolada e inestable, que no puede ser explicado por las circunstancias y las situaciones en las que aparecen.

En *Caprice* se da también una alteración completa del orden de la narración, no sólo por la ausencia de una linealidad, sino también por cómo se rompen las palabras y se descompone la voz, una ruptura que en el re-make de esta pieza se lleva al límite y altera realmente la relación que mantenemos con esta pieza.

Así, cuando empezó a trabajar en *Caprice (Re)lapse*⁸³, revisitando la pieza original le dio la posibilidad de jugar con el error. La nueva creación consiste en un diálogo entre tres voces. La primera es la voz en el presente que la creadora improvisa al escuchar las otras dos capas de voz. La segunda es la voz grabada previamente en un dictáfono sobre el primer *Caprice*, es decir, la voz en el pasado. Y la tercera, es la voz en el espacio como resultado del trabajo sonoro realizado por la compositora Mitja Reichenberg. Estas tres capas de voces conforman un peculiar paisaje sonoro que se mueve entre lo misterioso y el juego.

⁸³ Pieza producida por Maska y realizada por encargo del festival City of Women (Ljubljana), donde se estrenó en el 2005.

La primera parte de la pieza transcurre prácticamente en penumbra. Una luz muy tenue cae sobre la creadora. Lleva un vestido rojo y está descalza. Tras ella, alcanzamos a ver una escenografía compuesta de estructuras rectangulares y blancas que aún no reconocemos del todo. Cuando sube la luz vemos más cubos rectangulares, el escenario está repleto y ella aparece y desaparece entre estas estructuras. Mediante continuos juegos de palabras y voces que se hacen y deshacen, dice en alta voz:

Necesitas mi voz. Tú necesitas mi voz, porque ya no puedes oír tu propia voz. Ya no puedes escuchar tu voz. Ya no te puedes escuchar más, ya no puedes oír... Prefieres ser oído, incluso preferirías escuchar hasta el final. Tu no puedes oírte porque te quedas quieto y miras... Eres demasiado obediente.

La performer se mueve también siguiendo las órdenes de las voces que escuchamos en off, como si algo estuviera fuera de su control. A medida que la voz en directo compone un diálogo más enmarañado con la voz de la pieza anterior, ella empieza a mover las estructuras blancas, emprende una batalla con ellas. Por la facilidad con la que éstas son desplazadas, descubrimos que son de poliespan.

Al escuchar estas voces, establecemos un peculiar diálogo con la autora. La voz se nos presenta extraña, casi violenta, pero empezamos a dialogar con ella. Es precisamente en este juego de voces y palabras donde sentimos la voz de Tomazin trabajada como una parte más del cuerpo, como un objeto, encarnada y desencarnada al mismo tiempo. Encarnada, porque es una voz que viene desde la interioridad de la creadora y se trabaja desde la fisicalidad y desencarnada, porque no está buscando expresar y comunicarnos esa interioridad, sino que esa voz logra separarse del cuerpo. Es decir, no se trata de una relación armónica entre cuerpo y voz. Al contrario, es una relación que no oculta las tensiones, el conflicto, y provoca extrañamiento tanto en nosotros como en la creadora. Durante una de nuestras conversaciones, Tomazin me contó que la voz le hace tocar lugares que hasta ahora no había alcanzado. El lugar de fragilidad que se abre,

Nunca habría llegado a lugares a los que estoy llegando con la voz si trabajara sólo con el cuerpo. [...] la voz me está diciendo algo sobre el cuerpo de manera diferente. [...] Cómo ese cuerpo interno sale al exterior a través de la voz, claro está, a alguien que está escuchando y viendo todo eso. Cuando utilizas sólo la mirada te quedas en la superficie. La primera vez que me desnudé en escena sentí mucha vergüenza, muchísima, pero con la voz es otro tipo de desnudez, casi sentí más vergüenza cuando

dejé salir la voz. Es un lugar muy frágil porque la escucha, el sentido de la escucha es algo muy íntimo.

No en vano, cada vez que sale de nosotros la voz habla sobre la historia de nuestros cuerpos de forma imperceptible, historias que están inscritas de manera que ya no nos podemos desembarazar de ellas o cambiarlas, historias que el cuerpo debe contar y contará, hará revivir una y otra vez. Cuando nos preguntamos cuál de nuestras voces es la más adecuada, o qué relación tenemos con nuestra propia voz, podemos encontrar una respuesta temporal en una especie de frágil suspense, en una exhalación instantánea. También en una performance, ya que al ser una redistribución de tiempos, espacios y narratividades, ésta puede lanzarnos una invitación a dialogar con la subjetividad, con el sujeto y con las identidades.

La manera en que *Caprice (Re)lapse* presenta la voz hace que podamos adentrarnos en la autorreflexión, ya que abre un diálogo con nuestra propia voz. En el círculo vicioso de cuerpos y voces que presenciamos en esta performance, además del cuestionamiento de la voz, emerge el silencio. Cuando tomamos consciencia de nuestras propias voces y el silencio se presenta como posibilidad, éste se hace más profundo, se llena de complejidad y matices. En *Caprice (Re)lapse* el silencio que sucede a una escena de movimiento y exteriorización de voces se presenta, entonces, lleno de matices, repleto de preguntas esperando a otro silencio y, tal vez, a una respuesta. ¿No es el silencio la voz en su estado más puro?



Caprice (Re)lapse © Irena Tomazin

La búsqueda de las posibilidades del silencio y de la voz se adentra en otros territorios en el dúo *As a raindrop into the mouth of silence*⁸⁴ (como una gota en la boca del silencio), que la creadora comparte con Primoz Bezjak. En esta pieza la palabra desaparece completamente y las cualidades y tonalidades de la voz son trabajadas y presentadas como puro objeto de investigación.

La escena se abre con una tenue luz roja que ilumina un objeto aún desconocido. A medida que sube la luz descubrimos dos rostros sobre una bañera blanca. La bañera está apoyada en una superficie de cristal en la que se irá alternando una iluminación a ras de suelo que genera una atmósfera elegante, a ratos sofisticada. Esta sofisticación contrasta con el juego vocal y coreográfico que presentan Tomazin y el performer Bezjak. El juego de voces que emite sonidos inconexos al inicio, casi primitivos, pasará a ser una composición musical de notas que son susurros y jadeos. En el momento que suben las luces, descubrimos que los dos performers están sentados vestidos dentro de la bañera. Las voces se intercalan ahora como en un diálogo cruzado e incomprensible. Cuando los dos intérpretes salen de la bañera empieza suavemente el trabajo coreográfico en el que se alternan los dúos y solos.

A veces el cambio de luces se adelanta unos segundos al cambio de vocal lo que aporta un ritmo mayor a las escenas. Resulta de una belleza destacable la escena en la que Primoz, tumbado en el suelo, canta con una sola nota vocal hasta que su voz se extenúa y da paso al silencio. Lo mismo se puede decir del momento en que Irena muestra su rostro transformado por un cristal de gran aumento, como una lupa gigante, que rompe la estética precisa e impecable que ha predominado hasta ese momento y provoca una ruptura espacio/ temporal, un punto de fuga, una imagen entre onírica y terrible. Imaginamos en esta escena silenciosa la boca que protagoniza *Not I* (1972) de S. Beckett. En un monólogo de veinte minutos, Beckett presenta una boca parlante, incontinida, que habla como si todo su ser colgara de sus palabras. Una espera las palabras, hasta que regresan. Y es en este sentido que la escena del espejo nos recuerda a *Not I*, porque el silencio parece la antesala de un nuevo juego vocal.

La tercera parte de la performance se abre con los dos performers en el suelo. El canto de Irena da paso a un juego que consiste en que Primoz introduce los dedos en la cavidad de la boca de ella. Se acentúa, de esta manera, que los sonidos son resultado de un trabajo orgánico, tanto vocal como bocal, y no del uso de la tecnología. Ella sigue cantando, él le mete los dedos en la boca tratando de interrumpir

⁸⁴ La pieza se estrenó en Cankarjev dom (Ljubljana) en el marco del seminario Art-chive organizado por Maska (noviembre de 2008).

el canto, pero no puede impedir que el sonido emane, como si éste fuera una fuente incesante, un lugar de investigación inagotable e inabarcable a su vez. Las dos escenas siguientes alternan el trabajo coreográfico con la voz y la respiración.

El tema que atraviesa la pieza es la comunicación. La relación entre las dos creadores no está fijada ni determinada desde el inicio y ésta va conformándose a lo largo de la pieza mediante la voz y el movimiento, que son los motores de esta relación mutante.

Sin duda, el trabajo de la voz está muy depurado en esta pieza, hasta el punto de que podemos sentir y tocar su fisicalidad y organicidad. Sin embargo, el trabajo coreográfico, muy pautado y físico a su vez, se convierte en literal en algunos momentos. Es cierto que mediante la voz los dos performers logran que dejemos de prestar atención a quién está emitiendo el sonido, o a si la voz es masculina o femenina. Sin embargo, en algunos momentos, el trabajo del cuerpo nos remite a esos roles, a una cierta narratividad en la que se podría estar presentando un conflicto amoroso, por ejemplo. Tal vez, un mayor entrelazamiento entre el cuerpo y su voz, habría permitido a Tomazin profundizar en una búsqueda que continúa en su nuevo trabajo, trabajo en el que la creadora eslovena continúa profundizando en la voz y la respiración, qué y cómo podemos comunicar a través de ésta.

En algunos momentos de las dos creaciones de Irena tenemos la sensación de que tiene varias voces y varias lenguas. Sin embargo, en escena vemos tan sólo un cuerpo –dos en el caso de *As a raindrop...--*, por eso nos preguntamos a quién pertenecen esas voces y esas palabras que también desconocemos porque están en esloveno. Explica Roazen que cada lenguaje, en referencia a nuestra lengua materna, se encuentra a la vez en primer y segundo lugar. Componer y recomponer, producción y reproducción no pueden separarse, están estrechamente ligados. “Cada lenguaje, movido por una música que resuena más allá de sus límites, se traduce a sí mismo siguiendo un acuerdo propio y pasa de uno a otro” (Roazen 2008: 177).

Esto es lo que sucede en Tomazin: hay una transición continua, sus cuerpos, sus voces y sus lenguajes pasan el uno al otro, la una a la otra. Y el resultado es que nosotros, espectadores, caemos en el extrañamiento, en el paisaje sonoro que desarrolla mediante ese tránsito. Si en *Caprice (Re)lapse* la creadora eslovena pasa de un paisaje sonoro a otro, de una lengua a otra, en *As a raindrop...* las palabras desaparecen por completo. La pieza se convierte en un despliegue de la posibilidad y la experimentación de la voz, de manera que aporta extrañamiento, complejidad y distintos niveles de análisis a la investigación que la escena actual de la danza y la performance están desarrollando con la expansión de su propia voz.

Huella_ IV

Las vocalizaciones son confluencias de un cuerpo estático que está lleno de voces y una voz que se está moviendo sin imágenes.

El escenario es un lugar para ver.

Un cuerpo es un lugar para escuchar.

Una voz no tiene imagen.

Un cuerpo no tiene voz.

Un cuerpo que está siendo sintonizado.

Encerrado en una imagen cae en voces.

Se escucha a sí mismo.

La aparición de la imagen de las voces y del sonido del cuerpo.

La estructura de la voz despliega el paisaje del cuerpo.

Por un momento, el cuerpo es una imagen de la voz,

la voz es un paisaje del cuerpo.

Encerrada.

Irena Tomazin

(reflexiones sobre la voz)

2.6.2 La voz afásica de Leja Jurisic

En el año 1975 Marina Abramovic presentó varias performances en las que exploraba los límites físicos del cuerpo. En una de estas piezas, *Freeing the voice*, la artista serbia gritaba durante tres horas, tumbada en el suelo, hasta quedarse sin voz⁸⁵. Leja Jurisic no se queda sin voz, pero también lleva al límite el entrelazamiento de su cuerpo con su voz.

Penumbra. La bailarina entra en el espacio escénico de puntillas, nos parece que camina con tacones, pero está descalza. Lleva un *body* de ropa interior que deja al descubierto sus piernas enteras, sus brazos y el escote. La piel blanca y su pelo rizado y rubio, aparentemente inocentes, contrastan con el brío y la energía del caminar y del cuerpo que se presentará a partir de este momento. Leja Jurisic dibuja rectángulos en el espacio, lo cruza en diagonales, en todas las direcciones.

Con la iluminación que sube levemente, se inician los cambios de ritmo y de dirección. Sus caderas se contornean entre lo cotidiano y la seducción. Llegamos a visualizar en el espacio las líneas que dibuja de manera imaginaria al caminar. Podríamos pensar que está deshaciendo lo dibujado, sin embargo parece dejarse llevar por la necesidad de ir habitando el espacio. A ratos, se detiene frente al público y continúa tras una pausa. Ya estamos acostumbrados a su presencia y a su movimiento. En este momento, volvemos a pasar a la penumbra y la luz que queda destaca el muslo y la pierna con los que ya nos hemos familiarizado. Leja se agacha completamente hacia su propio cuerpo. El equilibrio sobre la otra pierna tensionada que toca el suelo resulta difícil. Camina ahora con una sola pierna, mientras la otra sigue estirándose hacia arriba en un juego de equilibrios. Lentamente, una voz profunda, la de Leja, resuena, vibra, parece llegar de muy lejos. En el suelo, camina con una pierna y los brazos, un animal con una sola pierna que va cambiando su voz de manera muy sutil. Al rato, asociamos su voz con la de un anciano. Más adelante pasará a ser un animal hembra que parece defender sus cachorros, también una persona que habla una especie de japonés como en un cómic de manga. Escucharemos sonidos que podrían parecerse al ruso pero conforman un lenguaje desconocido. Y, ya hacia el final, una voz indescriptible, casi de ultratumba que nos estremece ligeramente.

Este mecanismo de un cuerpo que se contorsiona, investiga y juega con sus propias formas, entrelazado con una voz a ratos imperceptible, a ratos diabólica, provocadora, se irá alternando a lo largo de la pieza. La creadora explica que no busca

⁸⁵ Allain, P. and Harvie, J. (2006) *Theater and Performance*, p. 13

mostrar esas voces y luego combinarlas con el movimiento del cuerpo, sino que “trato de producir la sonoridad desde la garganta, desde todo mi cuerpo, y a partir de ahí ejecutarla. Esta pieza es sobre esta búsqueda⁸⁶”.

El movimiento parte en un primer momento de la espalda, del sacro, y va pasando por una parte centrada en las caderas, un baile más sensual. Cuando se rompe el balanceo de las caderas, le sigue una danza parecida al claqué para después volver a caminar por el espacio. En una de las pausas vuelve a mirar al público, deja de ser un animal ensimismado en sus propios movimientos. En este momento nos encontramos nuevamente con la intérprete, con su aparente inocencia de piel blanca, cabello rubio y rizado. La asombrosa flexibilidad de sus articulaciones se hace más visible en las partes de suelo, cuando se arrastra con movimientos arácnidos o como un animal al acecho. Todo el trabajo del cuerpo y de la voz se ejecuta con suavidad sin que el movimiento llegue a ser violento o doloroso para las personas presentes en el público. Al contrario, hay un momento de gran ternura e ironía en el que Jurisic logra hacer reír al público: cuando sentada levanta su pie contra su cuerpo y lo utiliza como si fuera la mano para quitarse el sudor, atusarse el pelo o rascarse la nariz. Aquí volvemos a encontrarnos con ella nuevamente pero ya dentro de la mutación que ha provocado el esfuerzo, el sudor y una voz, anciana, a ratos muy anciana.

Quando terminaba la pieza tenía la sensación que habían pasado muchos años, cientos de años en tan sólo media hora. Soy consciente de que llevé demasiado lejos mi investigación. [...] Es verdad que encontré mucho sobre mí misma. Por ejemplo, tras unas cuantas presentaciones me di cuenta de que sólo cuando el cuerpo empezaba a dolerme un poco funcionaba el movimiento. Claro, no quería forzar el cuerpo y con el tiempo, a medida que profundicé el entrenamiento, dejó de doler, ya no tenía que forzar tanto las posturas.⁸⁷

Tras el paréntesis irónico del pie que hace de mano, se inicia la contorsión máxima del cuerpo. Con los pies cruzados se apoya sobre las rodillas y mueve el triángulo que forma con sus piernas como se mece una cuna. Al rato, agita las piernas con mayor energía, acompañada por el resto del cuerpo, hasta que se cae y se tumba con las piernas cruzadas y los brazos abiertos. En este instante, escuchamos una voz que llega de lejos, de muy lejos, tal vez desde el otro lado de nuestras propias vidas. Es un momento estremecedor, atmósfera que se rompe cuando la performer se reincorpora y pasa al siguiente movimiento.

⁸⁶ A partir de una conversación mantenida con Leja Jurisic en Ljubljana (Plesni Theater, 20/11/08).

⁸⁷ *Ibidem*.

Al reincorporarse, de alguna manera su cuerpo ha dejado de ser humano o animal, las formas ya no son orgánicas. Este cuerpo desconocido es acentuado por los sonidos endiablados que ella misma genera. Sentada de perfil al público saca su lengua, la estira como si fuera de goma, inhumana, y ella parece casi poseída por una extraña fuerza. Deja de estirar la lengua y empieza a chupar el suelo. En este momento, se cierra la pieza.

R'Z'R (2008) es el primer solo dirigido e interpretado por la creadora nacida en Ljubljana⁸⁸. En una desnudez total del espacio escénico, Leja Jurisic lleva al límite las posibilidades del uso del cuerpo y de la voz, realiza una búsqueda anatómica del movimiento, una búsqueda de su propia lógica de la danza tras haber trabajado como intérprete para varios directores escénicos y coreógrafos de su país. La creadora fue gimnasta hasta los 16 años, pasado que comparte con otras bailarinas eslovenas como Maja Delak. Además de romper la armonía del cuerpo y de la voz, en esta pieza la creadora busca romper el significado claro de las palabras.

No quería comunicar ningún significado. Para mí la voz es pura danza, la considero danza. La música suele apropiarse de la atmósfera de una pieza y yo necesitaba experimentar con la voz. La danza está en una posición difícil frente al teatro, porque el público desea entender, esto es lo habitual, que el público quiera entender lo que está viendo. En general, en cuanto utilizas una palabra ya están buscando el significado. Las palabras tienen un significado demasiado fuerte. Por esto he explorado ese otro lugar que se puede tocar con la voz.⁸⁹

Leja busca romper esa simetría entre un cuerpo que sigue literalmente el estado emocional que transmite la voz, romper los gestos y los movimientos literales o retóricos. Así que de alguna manera el cuerpo de Jurisic deja de tener órganos y se hace afásico. Más que las de su propio organismo, su cuerpo parece seguir las órdenes de una misteriosa voz de origen desconocido. Una voz que no articula palabra y entra en el territorio de lo no dicho, la sombra, lo oscuro. La voz y el cuerpo, casi disociados, se hacen vibrátiles y esto permite que alcancen nuestras propias voces y cuerpos. Sin embargo, para cuando tratamos de atraparlas, la voz y el cuerpo de Jurisic ya están en otro lugar: quedan latentes. Cuando algo está latente significa que está oculto y escondido, pero aparentemente inactivo. Este “aparentemente inactivo” es lo más importante de la definición porque de hecho significa que en cualquier momento puede volver a emerger. Así lo que está latente en toda la pieza es la

⁸⁸ *R'Z'R* son iniciales eslovenas que significan investigación con resultado. La pieza se presentó en mayo de 2008 en el Plesni Theater, en el marco del Festival EITM celebrado ese año en Ljubljana.

⁸⁹ *Ibidem*.

posibilidad del significado, del lenguaje estructurado, pero que la creadora rechaza en su búsqueda formal.

La afasia se define como la pérdida de la capacidad para producir o comprender el lenguaje. Etimológicamente quiere decir imposibilidad de hablar. Evidentemente en este caso se trata de una afasia voluntaria, a una elección estática y formal. Para D. Heller- Roazen la afasia no constituye un tipo de olvido sino exactamente lo contrario: una forma agravada de recolección en la cual los individuos, sin estar dispuestos a ello o incapaces de reordenar los signos de sus percepciones, recuerdan, para decirlo de alguna manera, demasiado, y están condenados a recurrir perpetuamente a un sonido a expensas de los demás. “¿Quién hace más o quién hace menos, el que puede recordar pero no puede hablar, o el que olvida y puede por lo tanto hablar?”, se pregunta Roazen (Heller- Roazen 2008: 147). Entonces, lo que vivenciamos en esta performance es esa posibilidad continua de acceso a la lengua. Una posibilidad en potencia, latente, que no llega a convertirse en discurso y permanece en la mera emisión de sonido vocal.

La afasia también está muy relacionada con el balbuceo, esos primeros balbuceos que se pierden en cuanto empezamos a hablar como si la adquisición del lenguaje sólo fuera posible a través de una suerte de olvido: dejamos esos sonidos inclasificables para pasar a ser, paulatinamente, sujetos lingüísticos y relacionarnos con los demás. Tal vez la pérdida de ese arsenal ilimitado que nos pertenece durante los primeros meses de nuestras vidas es el precio que debemos pagar para garantizarnos un lugar en la comunidad de una sola lengua o dos, en el caso de que seamos bilingües desde pequeños. Daniel Heller- Roazen relaciona el balbuceo con la ecolalia, que sería el eco de ese otro lenguaje que perdemos. La ecolalia guarda la memoria de nuestro balbuceo ya perdido, que al hacerlo, permite que el lenguaje emerja. “Sería sólo un eco, de otro discurso y de algo más que un discurso: una ecolalia, que alberga la memoria del [...] balbuceo que perdiéndose permitió que todos los lenguajes existieran” (Ibídem: 15).

En la conversación que mantuve con L. Jurisic, le pregunté si en su investigación sobre la voz había rozado algún lugar prelingüístico. No se trataba de una cuestión de fácil respuesta, ya que se dirigía hacia una intimidad que en ese momento me atreví a tocar. De hecho, me dijo que le resultaba difícil explicarlo. Tras pensarlo un poco me explicó que tal vez sí. “Tengo una hermana más pequeña que yo y lo cierto es que los sonidos que conseguí con mi voz, me recordaron mucho a sus balbuceos. Yo no recuerdo mis propios balbuceos, pero sí los de mi hermana”. Leja tuvo la sensación de llegar demasiado lejos, no sólo por el duro trabajo físico que en algunos momentos podía afectar a su musculatura, sino también porque con la voz

tocó lugares a los que nunca antes había llegado. No es casualidad que la pieza se cierre con una lengua exageradamente estirada. Puede parecer un gesto provocador por parte de Jurisic, pero también podemos entenderlo como un gesto abierto, un guiño a la capacidad lingüística del cuerpo. Ella que ha decidido sustituir el código lingüístico por una voz de la que nada podemos entender más que su vibración y sus poderosas resonancias, termina mostrando su lengua, entera, carnal. Tal vez para subrayar el potencial de un cuerpo que puede hacerse sonoro aún sin hablar. Pero que en cualquier momento puede iniciar a hablar, algo que está relacionado con la latencia, con lo que está latente.

En el artículo “Dance and her voice”, en el que reflexiona sobre las consecuencias que la emancipación de la voz tienen en la danza, especialmente en el contexto de las creadoras eslovenas, Bojana Kunst evoca la figura de la díscola Santa Cristina, quien veneraba ídolos paganos. Cuentan que cuando su padre cortó la lengua a la santa tras innumerables tormentos, ésta continuó hablando. Entonces, su padre le cortó aún más la lengua, hasta la raíz, pero entonces ella le dijo aún con más fuerza: “Cortarme la lengua para que no maldiga más al tirano, es bueno para ti, tirano, pero mi alma le maldecirá para siempre y la tuya será dañada para siempre. Sí, estás ennegado por mi lengua porque no has creído mis palabras”. Esta es una más entre las numerosas historias en la que el nacimiento de una mujer se da cuando su lengua está cortada. “La literatura clásica relaciona la pérdida de la lengua por parte del hombre con la pérdida de su ego. Mientras que las mujeres son capaces de hablar incluso sin su lengua”. Por otro lado, escribe Kunst, el momento en que Santa Cristina profiere su maldición testimonia que su voz está a merced de otras fuerzas. “La voz de su interior representa tanto una fuerza autónoma como puro automatismo”.⁹⁰

Todo nacimiento de la voz está marcado por la ambivalencia. La voz no influye únicamente las interioridades del receptor (la voz de Santa Cristina ciega a su padre, la búsqueda de Marina Abramovic hace que se quede sin voz), sino que ella misma viene del interior y expone esa interioridad al otro. Cuando he asociado la voz de Leja a adjetivos o a imágenes concretas no he intentado desvelar el significado de esa voz. Al contrario, he querido hacer hincapié en que es el cuerpo el que configura un significado que en la danza, desde que los coreógrafos empiezan a romper los convencionalismos de los manuales coreográficos, pasa a ser accidental. Es decir, es el cuerpo el que elabora el significado,

un cuerpo que se hace arbitrario y siempre de manera accidental aparece en el límite entre la interioridad y la exterioridad del mismo [...] El significado [...] no se construye

⁹⁰ Kunst, B. (2009a) “The Voice of the Dancing body”

como *transfer*, como una conformación del interior en el exterior, sino como un trazo de signos, como incapacidad y coincidencia arbitraria. La emergencia del significado es, por lo tanto, una consecuencia de la compleja yuxtaposición del cuerpo y su voz, que nunca se fusionan en una estructura unificada.⁹¹

Tal vez podemos imaginar que la voz y el cuerpo son algo así como dos círculos que buscan fusionarse en uno sólo pero siempre están ligeramente desencajados. Irena Tomazin y Leja Jurisic nos hablan desde este territorio de nadie y, en efecto, podríamos desviar nuestra atención del cuerpo y escuchar solamente sus voces mutantes. Sin embargo, no lo hacemos porque hay algo en las contorsiones de Jurisic y en el cuerpo multivocal de Tomazin que atrae poderosamente nuestra atención. A medida que la voz provoca un mayor extrañamiento en nosotros, nos preguntamos hasta qué desconocido territorio será capaz de arrastrar sus propios cuerpos estas dos creadoras. Sin embargo, sigue existiendo cierto tejido gracias al trabajo de la voz: como si la voz dejara una huella en sus cuerpos y en sus lenguajes, un continuo tránsito entre ambos.



R'Z'R. © L. Jurisic

⁹¹ *Ibidem*.

2.7. A modo de conclusión: entre la narratividad, la oralidad y la tactilidad

1. Hemos visto hasta ahora dos tipos de cuerpo lingüístico y vocal: un cuerpo desaparegado (Burrows y Fargion, Tomazin y algunos momentos de Zabaleta y Francisco), y un cuerpo más orgánico, donde la oralidad media entre el cuerpo y el lenguaje (Mal Pelo, Valenciano, Zabaleta, Francisco, Mantero, Jurisic). En el primer caso se da una cierta disociación, el cuerpo va por un lado y el lenguaje y sus voces por otro. Mientras que en el segundo estaríamos ante un cuerpo más literal o tautológico. En algunos casos las palabras que utilizan tienen un significado semántico claro, mientras que en otros las palabras pasan a ser pura voz o emisión de sonidos incomprensibles. En todos los casos, el retorno a la oralidad está relacionado con la necesidad de estirar el lenguaje de la danza y llevarlo a otros territorios. Precisamente esta está relacionada con la defensa, consciente o inconsciente, del animal lingüístico que somos.

Estamos en un territorio de narración en el que lo importante, excepto en el caso de Mal Pelo, no es lo que se cuenta. Pasa a primer plano la necesidad de introducir esos relatos en territorios alejados de la búsqueda de sentido y la expresividad. De deconstruirlos.

2. Texto viene de *texere* y tejer es una de las primeras metáforas de la escritura. Propongo imaginar ahora que esta narración se compone de una gran madeja de hilo. La madeja es el núcleo de la narración, la historia, la fabulación, con sus inicios, con sus lugares intermedios y finales. Algo así como el lenguaje aún completo, con todas sus posibilidades expresivas, y el hilo del que vamos estirando son las palabras que conforman la posible narratividad. Empezamos a tirar del hilo y saltan las palabras, éstas forman frases. Así a medida que tiramos del hilo con el ritmo que precisa la narración, ni demasiado rápido ni demasiado lento, llegamos al final de cada historia. Aquí se hace inevitable cortar el hilo o al menos tirar de otro para poder pasar a la siguiente historia.

Poco a poco nos encontramos con muchos trozos de hilos, desparramados, inconexos. Nuestra imaginación une esos hilos inconexos, le da un sentido a la fragmentación y desestructuración de los retazos. La imaginación inseparable de un cuerpo que siente, percibe, puede afectar y ser afectado, enhebra lo deshilachado, genera un gran tejido que nos permite entender lo inconexo, lo fragmentario.

Seguimos tirando del hilo. La narración completa va desapareciendo, las palabras se rompen, son cada vez más fragmentadas. Para cuando nos damos cuenta, la madeja ya está completamente vacía, sin hilos, desnuda. Las palabras ya

no forman una historia, no son narración, tampoco son lenguaje: pasan a ser pura emisión de voz, balbuceo, afasia.

Con la imagen de la madeja de hilo pasamos del lenguaje en su estado más narrativo y sólido, a un lenguaje en el que las palabras se van descomponiendo hasta llegar a un estado casi gaseoso: la pura voz. Puede que asociar la narración a la imagen de una gran madeja que se va deshilachando sea recurrente. Sin embargo, se convierte en una imagen que nos permite sintetizar el recorrido de este capítulo y poder así extraer algunas conclusiones. He empezado el análisis con la palabra más narrativa, la de Mal Pelo, para cerrar con la desaparición del lenguaje oral y las voces más táctiles en Irena Tomazin y Leja Jurisic. Cuando estiramos del último hilo que queda en la madeja, llegamos al balbuceo y la afasia de las creadoras eslovenas.

3. El análisis de las experiencias que estoy cartografiando se inicia con dos piezas de Mal Pelo, compañía que hace uso de una narratividad más cercana a la fabulación. En la segunda etapa de la trayectoria de Mal Pelo, que se inicia con *Atrás los ojos*, la linealidad y la dimensión ficcional de la fabulación se alteran con la introducción de objetos cotidianos y de personas que no son personajes en escena. A partir de ahí es el público el que debe completar el sentido de esos fragmentos.

El trabajo de Mal Pelo es el que más se acerca a una oralidad que busca transmitir un sentido. No en vano, Ramis y Muñoz encuentran en la escritura de John Berger contenidos que la abstracción del cuerpo no logra hacer concretos. Si algo alcanzan los textos del autor británico es una escritura carnal en la que cada palabra es un paso más en la elaboración de sentido. Uno de los rasgos de la escritura de Berger es la manera en la que se fragmenta la narración. La fragmentación no actúa de manera desencarnada ni atomiza todos los elementos de la narración, sino que el autor tiene muy en cuenta cómo se recibe ese texto y, sobre todo, la importancia de lo no dicho. Berger explica que al contar una historia no sólo existen el narrador y lo que se cuenta.

[...] hay un tercer elemento, y ese elemento es el oyente, el lector, el espectador. Creo que la narración empieza por establecer una complicidad con el lector, el espectador, el oyente, porque, al fin y al cabo, vais a viajar juntos a través de la historia, pero no juntos como soldados que marchan en fila. La narración está relacionada con lo que no se dice, y con la forma en la que sois capaces de saltar juntos, con complicidad, sobre lo que no está ahí. La línea narrativa no es una línea continua. La línea narrativa es como la línea discontinua en el centro de la carretera cuando se puede adelantar. [...]

Si escojo mal el sitio en el que voy a saltar, sé que el lector tropezará y se sentirá confuso. Si lo escojo bien, saltaremos juntos.⁹²

En mi opinión, cuando Muñoz y Ramis deciden adaptar los textos del autor británico, también tienen muy en cuenta cómo se recibirán esas palabras imbricadas con el movimiento: el ritmo, las pausas, los silencios, cómo se entrelazan las palabras con el resto de elementos escénicos. En el caso de la escritura del Berger narrador, si decidimos saltar juntos, no sólo somos testigos de la historia que está contando, sino que resulta difícil permanecer indiferente ante los contenidos sociales y políticos de la misma. Estos contenidos no se introducen en la narración de manera que puedan resultar explícitos o moralistas. Al contrario, el autor marxista no impone una única lectura, precisamente porque está pensando en la subjetividad del/a lector/a. Mediante una escritura que se presenta sin artificios, en una palabra desnuda y sencilla, logra que los lectores hagan suyos y encarnen dichos contenidos: quedamos atrapados en lo no dicho.

No es casualidad, asimismo, que Mal Pelo también busque en los ensayos que el autor londinense dedica al acto de mirar y a una de las preguntas que subyace en sus trabajos: “¿cómo miramos a los animales?”. Además de ser un elemento fundamental en la fábula, la relación que tenemos con los animales, es otro de los temas que asoma en las creaciones escénicas de la compañía, ¿cómo nos relacionamos con los animales y con la naturaleza? Una invitación a volver a mirar y percibir lo que tantas veces creíamos haber contemplado. A mirar y percibir aceptando que somos nosotros los que debemos completar lo no dicho y continuar pensando nuestra relación con lo no- visible.

4. La oralidad también está presente en *El Bailadero* y en *Mónica Valenciano*. Sin embargo, se trata de una oralidad que no busca la narración elaborada, la fabulación, ni siquiera un significado concreto. Al contrario, se da una desestructuración de la forma y una deconstrucción del sentido: el texto salta en pedazos y se convierte en capas narrativas, en palabras inconexas, interpelaciones directas al público, en ocasiones en palabras inventadas y en susurros que a veces ni siquiera llegamos a escuchar. El lenguaje que se despliega en escena parece no tener relación entre sí, tenemos la impresión de saltar de una escena a otra, de un creador a otro. Las capas narrativas crecen y se imbrican de manera aparentemente inconexa, estroboscópica.

⁹² Extraído de la conversación entre Berger, Muñoz, Ramis y yo misma (Teatre Lliure, Barcelona, 12/12/08) y de próxima publicación en *Swimming horses*. La entrevista completa se recoge la parte III de este trabajo, en uno de los anexos.

En realidad lo que nos están contando es un paisaje formado por acciones, un mosaico de situaciones que resuenan entre sí y al encontrarse conforman un tejido en el que se hacen posibles múltiples significados. A partir de improvisaciones fijadas de antemano, el cuerpo se hace eco de las situaciones que se generan y da paso a una transformación: podemos experimentar una transmutación a tiempo real. Lo importante es el trazo, la caligrafía del movimiento y la búsqueda de un lenguaje.

Como en los grabados de Goya que sirven de inspiración a la serie *Disparates*, los elementos y los creadores se presentan en escena sin referentes. Se sitúan entre la desnudez y la pobreza de elementos escénicos, la ausencia de virtuosismo, el humor, “la alternancia de persona y máscara, la sustitución del desarrollo físico por un “etcétera” verbal, las miradas y apelaciones directas al público, la invasión de su espacio y la anulación de la imagen, en la inclusión de elementos reales”⁹³. Todo estos elementos hacen que se reduzca la dimensión ficcional de las creaciones de El Bailadero.

Hemos visto que El Bailadero es un experimento sobre el descubrimiento de la voz, sobre la posibilidad de trabajar con la voz en escena a partir del movimiento, sin que eso signifique recitar un texto literario, y que responde a la necesidad de expresarse con la respiración, con el ritmo, con la música del cuerpo. La oralidad se sitúa, entonces, en un lugar intermedio entre el lenguaje con sentido y la ruptura del mismo. Lo mismo sucede con la voz: existe una búsqueda y experimentación de sus posibilidades sin llegar a romperla. De alguna manera se rompen las palabras y se abren a la performatividad, pero no la voz, que se mantiene entera y acompaña al cuerpo en sus acciones.

5. En el caso de Vera Mantero, en *Uma misteriosa coisa disse o e.e. cummings* la oralidad en forma de letanía y un cuerpo en precario equilibrio conforman una identidad multiforme, fluctuante. En este trabajo la artista proclama la distorsión necesaria de un cuerpo, tal vez irremediabilmente desarticulado por el poder del lenguaje, un lenguaje que también termina distorsionándose

La inmovilidad de Mantero en la pieza que evoca la figura de Josephine Baker se hace paradójica porque en su quietud está llena de potencia y de performatividad. El gesto es sacrificado, queda a la espera del siguiente gesto. El enunciado se repite y acompaña al gesto. En su repetición realiza el acto al que se refiere, es decir, es literal, tautológico. Cuenta Vera que las palabras que conforman la letanía surgieron

⁹³ Sánchez, J. A. (2010) “Volando a ras del suelo. Imagen y escritura en la escena contemporánea española”, en proceso de publicación.

de manera imprevisible: la creadora encontró un placer en la repetición y se dejó llevar por ésta.

Fue un proceso de improvisación. Sólo después escribí. Me gusta cuando esto sucede: es decir, primero decir y después escribir. Esto también nos sucedió en la pieza *Hasta que Dios sea destruido por el extremo ejercicio de la belleza*. Uno decía una cosa, y nosotros teníamos que seguirle, era un coro de lo mismo. Y después variábamos, bromeábamos y luego escribíamos todo esto. Ibamos cambiando de posición en ese decir. Me gusta mucho entrar en estados de trance, de perder el sentido.⁹⁴

A pesar de la literalidad de *Uma misteriosa...*, presenciamos una progresiva transición de una pieza escénica hacia una estética performativa. Mantero se convierte en su postura, no hay nada más. Aparentemente, ya que esta inmovilidad provoca en nosotros una inquietud, un profundo extrañamiento que abre un espacio de heterotopía.

Siguiendo a M. Foucault he explicado que la heterotopía inquieta porque mina secretamente el lenguaje. La heterotopía rompe las fábulas y discursos porque detiene las palabras, su posibilidad de gramática. Asimismo, he señalado en el análisis de *Comer o coração* que si en esta performance-escultura el cuerpo es pura posición, en *Uma misteriosa coisa...* el cuerpo deviene su postura. Decía que la novela corta pone en escena posturas que son como pliegues o envolturas y está relacionada con un secreto que permanece inaccesible, con algo que ya ha pasado, mientras que el relato pone en juego actitudes, posiciones que tienen que ver con el descubrimiento. Entonces, si la heterotopía que introduce el trabajo dedicado a Josephine Baker mina el lenguaje y rompe la fabulación, ¿por qué me refiero a la novela corta, en la que el lenguaje debería estar articulado?, ¿cómo se nos presenta el secreto?, ¿qué tipo de narración y oralidad presenta Mantero? Es una narración que rompe las imágenes, exorciza las palabras y, como consecuencia, hace estéril el lirismo de las frases. Es una novela corta, en todo caso, balbuceante, inacabada, cuya verdad continúa manteniéndose en secreto. Por todo ello, el trabajo de Mantero se convierte en contramemoria. Porque rompe la identidad. Y porque introduciendo grietas en su propio relato, rompe los grandes relatos.

6. También en las piezas *Dueto* y *Bicho, eres un bicho* están muy presentes la narración y la oralidad. Sin embargo, el sentido de ésta se agrieta mediante la imbricación de diferentes líneas narrativas y la presencia de una voz desubjetivada

⁹⁴ Fragmento de la conversación con Vera en Gijón (9/5/10).

que provocan un deslizamiento de los significados. Estas capas introducen puntos de fuga, fisuras, en ocasiones momentos de actualización (“¿cómo estáis, estáis bien?”) en los que la realidad y el presente se cuelan en la pieza y alteran el significado.

En estas dos creaciones escénicas se da, asimismo, un trabajo de la voz en momentos como el fado de Francisco en *Dueto* y el aria final que ésta canta en *Bicho, eres un bicho*. La experimentación de la voz se lleva un paso más allá en la escena en la que ambas creadoras juegan con las sílabas de algunas palabras. Es en estos momentos cuando realmente se da una desobjetivación, cuando la voz se trabaja como si fuera algo separado del cuerpo y adquiere una tactilidad mayor, rasgo que esta pieza comparte con las creaciones escénicas de Burrows y Fargion, Tomazin, Jurisic y algunos pasajes de Valenciano.

En *Dueto*, pieza basada en la traducción de la palabra al cuerpo, pasamos de lo íntimo de las cartas a la desobjetivación de la voz. La temática principal de la trilogía es la alteridad, la posibilidad de devenir otro mediante los afectos. ¿Quién es ese/a al otro lado de ti?, preguntaba antes retomando la frase de T. S. Eliot. Mediante un imaginario desbordante, esta creación rompe los contornos de la subjetividad y juega con la fantasía de que es posible convertirse en otro.

Pero, ¿es realmente posible devenir otro/a? Con la ruptura de los contornos de la subjetividad, la pregunta sobre la alteridad no permanece solamente en las creadoras, alcanza y afecta también al público. Y esto no sucede solamente por la disposición escénica —en *Dueto* el público se sienta en el escenario y en *Bicho, eres un bicho* en una larga mesa de banquete que también ocupa el espacio escénico—. O porque, como explicaré en la segunda parte, la experiencia del lenguaje y de la tactilidad conforman un umbral donde puede emerger una tercera persona, eso de ti que no eres tú y eso de mí que no soy yo. La pregunta sobre la alteridad también se expande por un doble erotismo. Por un lado, el erotismo del granulado de la voz y la estereofonía de la carne profunda, como diría Roland Barthes. Y, por otro, la erótica de dos creadoras que se entregan en cuerpo y alma al público al que se deben. Ante la realidad que vivimos, cada vez más pornográfica porque la crueldad se muestra de manera directa y complaciente para evitar cualquier tipo de cuestionamiento y/o de crítica, trabajar en la singularidad desde el erotismo se convierte en posibilidad de entrelazar subjetividades que van más allá de identidades prefijadas.

7. La narratividad salta en pedazos en *Speaking dance* de Jonathan Burrows y Matteo Fargion que, como hemos visto, busca explorar la relación que existe entre la música y el movimiento, y lo hace dejando que la voz emerja. En esta pieza sí existe un trabajo específico sobre la voz, si bien éste se desarrolla como los demás

elementos escénicos. Como sucedía en el trabajo de Valenciano, y también en el de Mantero, los cuerpos de Burrows y Fargion se hacen sonoros. Pero a diferencia de las dos creadoras, estos siguen las órdenes de composición escritas en sus cuadernos, ejecutan sus acciones sonoras y cinéticas condicionados por estas órdenes. Hay que decir que sin embargo no se trata de una coreografía fijada que trata de disciplinar el cuerpo o de remecanizarlo, como sucedía en la danza clásica. Al contrario, son órdenes performativas que dan lugar a acciones que introducen modificaciones temporales y espaciales en el presente escénico de la pieza.

Esta creación se acerca, por lo tanto, a una pieza musical, una pieza en la que las palabras corren simultáneamente y las dos voces son ejecutadas con gran precisión, en una presencia informal que se aleja de lo carismático o de la seducción. Esta presencia hace que nuestra atención se aleje de los performers y se dirija directamente a los movimientos que ejecutan, a la acción. El contraste entre la seriedad de la ejecución de estas acciones y un cuerpo que se presenta de manera desapegada, provoca la aparición del humor, un humor que también es fruto del contraste entre la aparente sencillez de la interpretación, los encuentros y desencuentros que se generan entre los dos performers.

8. Si en sus primeras piezas Tomazin aún trabaja con las palabras, en su última creación desaparece el lenguaje articulado. Cuando escuchamos las voces que Tomazin presenta en sus piezas, establecemos un extraño diálogo entre éstas y nuestras propias voces. Desaparece la armonía, la voz se nos presenta desconocida, insólita, casi violenta, pero aún así optamos por el diálogo con ella. Decía que la voz de Tomazin aparece encarnada y desencarnada, casi simultáneamente. Encarnada, porque es una voz que viene desde la interioridad de la performer y se trabaja desde la fisicalidad; y, desencarnada, porque la voz logra separarse del cuerpo. Y esto provoca una relación tensa, llena de conflicto, entre el cuerpo, el lenguaje y la voz.

La creadora eslovena ha buscado en *Los Caprichos* de Goya, grabados que buscan criticar el poder establecido alterando la linealidad de la narración. Esta ruptura se presenta doblemente en el trabajo de Tomazin: rompe el lenguaje y rompe la voz, haciendo aún más ambivalentes los significados de sus piezas y alterando la relación que mantenemos con éstas.

En las piezas que he analizado las coordenadas de esta voz en movimiento son la exteriorización verbal, la canción, los sonidos murmurados y los ruidos, en ocasiones molestos. No en vano, la experimentación abierta de Irena Tomazin aporta complejidad y distintos niveles de análisis a la investigación que la escena actual de la danza está abriendo con la expansión de su propia voz.

9. Durante el proceso de creación de R'Z'R, Leja Jurisic buscó trabajar con una sonoridad que rompiera la simetría de un cuerpo que normalmente sigue literalmente el estado emocional de la voz. Y en efecto, la creadora logra que la voz se separe del lenguaje y escape del cuerpo. El extrañamiento que nos provoca la pieza de Jurisic, sin embargo, es diferente al que genera Tomazin. Si ésta hace visible y no oculta la tensión entre un cuerpo y su voz, aquella buscará acomodar esta tensión. El cuerpo contorsionado de Leja indudablemente pasa por la tensión, tal y como he explicado en el análisis de la pieza, sin embargo lo que provoca extrañamiento no es tanto su cuerpo deforme. Es más bien la reverberación y el misterio de una voz que parece indomable.

Los movimientos desprovistos de armonía de Leja hacen que su cuerpo se convierta en un cuerpo sin órganos (a partir de ahora CsO). “Encontrad vuestro cuerpo sin órganos”, nos dice G. Deleuze en *Mil mesetas*, “sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega en ese nivel”⁹⁵. Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado y habitado por intensidades,

Se trata de hacer un CsO allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales. [...] El campo de inmanencia no es interior al yo, pero tampoco procede de un yo exterior o de un no-yo. Más bien es como el Afuera absoluto que ya no conoce los Yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que han fundido.⁹⁶

10. He traído a estas páginas la cruenta historia de Santa Cristina a la que cortaron la lengua sin que esto impidiera que la mártir continuara hablando. Mediante esta acción Santa Cristina se convirtió en un *afuera absoluto*. Y es que Leja e Irena están escenificando precisamente esto: que incluso con un cuerpo contorsionado y en dificultad también la voz emerge. Esa voz que continúa emitiendo sonido, se hace imparable, mecanismo mediante el cual estas creadoras buscan hacer visible que la voz puede independizarse del cuerpo. “La voz excede el lenguaje y los significados”, escribe el filósofo esloveno M. Dólar. Todo nacimiento de la voz está marcado por la ambivalencia. La voz no influye únicamente las interioridades del receptor —recordemos que la voz de Santa Cristina ciega a su padre—, sino que ella misma viene del interior y expone esa interioridad al otro.

⁹⁵ Deleuze G. (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pre- textos, Valencia, p.157

⁹⁶ *Ibidem*. pp.161-162

Efectivamente, en todas las experiencias escénicas que he analizado en este capítulo, interior y exterior conforman un umbral que ya no pertenece al yo del/ creador/a y tampoco al no-yo. En este umbral se hará posible una despersonalización, un impersonal o, si seguimos al filósofo italiano R. Esposito, una tercera persona, cuestión en la que me detendré al final de este trabajo. Estamos entonces en el territorio de una voz que precede a la palabra. De un cuerpo que se hace sonoro, que adquiere una musicalidad, una música que sin significar nada, paradójicamente, parece significar más que meras palabras.

11. A medida que tiramos del ovillo, del hilo de la narración, éste se fragmenta, las palabras se descomponen y van perdiendo sentido, empezamos a percibir una tactilidad mayor. Pero, ¿qué es lo que genera tactilidad? ¿Un determinado trabajo del cuerpo, de la palabra o de la voz? Sabemos que hay una tactilidad intrínseca al movimiento y a la imagen, con la mirada y la escucha podemos tocar no sólo los objetos sino también el movimiento y las imágenes. Pero la tactilidad aquí es consecuencia directa de una desestructuración de la forma, de una deconstrucción de la narratividad y del sentido y, sobre todo, de una voz que se deshace. Más adelante prestaremos atención a la cuestión de cómo son recibidas esas creaciones y, más en concreto, a la cuestión de la tactilidad.

¿Cómo podemos tocar un cuerpo que además de ser visible se hace audible? ¿Cómo podemos tocar las palabras y la voz que ese cuerpo exterioriza? ¿Podemos realmente tocarlas? La voz anuda el cuerpo al lenguaje y el lenguaje al cuerpo, pero no pertenece a ninguna de los dos. Hemos deshecho la madeja para pasar de la narratividad a la pura voz. La voz es, precisamente, lo que todas las piezas que he cartografiado tienen en común. La voz es su punto de unión y es también la posibilidad de otro tipo de tactilidad. Una tactilidad que toca sin ser tocado y genera un espacio en el que podemos sentir ser diferentes de los otros, nuestra propia singularidad, aunque compartamos la misma situación –una pieza escénica— y una atención condensada –y también suspendida— en la misma temporalidad y espacialidad.

12. Cuanto más presente se haga el lenguaje mayor es la experiencia que de éste obtenemos. Y cuanto más se disocia la voz de su significado lingüístico y más se trabaja su autonomía del cuerpo, mayor será la tactilidad que se logra entre todos los elementos escénicos, ya no sólo del movimiento o de la imagen.

Cuando emerge, la voz despliega la historia del cuerpo de forma imperceptible. Nos cuenta historias que están inscritas en nuestros cuerpos de manera que no nos podemos desembarazar de ellas o cambiarlas, historias que el cuerpo hará vivir y

revivir una y otra vez. Cuando nos preguntamos cuál de nuestras voces es la más adecuada o qué relación tenemos con nuestra propia voz, podemos encontrar una respuesta temporal, efímera. También en una creación escénica, ya que al ser una redistribución de tiempos, espacios y narratividades, ésta puede lanzarnos una invitación a dialogar con la subjetividad, con el sujeto y con las identidades. Y con las máscaras de nuestros cuerpos.

La danza rompe a hablar precisamente con una voz y un cuerpo que se presentan incompletos. Con esto no quiero decir que la voz sea el único elemento desestabilizador en los dispositivos escénicos que la danza activa: la voz es tan solo uno de ellos. Somos seres incompletos desde el nacimiento, afásicos, entreabiertos. Nuestro verbo se encarna cuando pronunciamos “yo hablo”, el performativo absoluto, explica Paolo Virno. Hablo porque decido tomar la palabra para hacerme visible. La voz se sitúa entonces entre el yo y el no-yo, forma parte del cuerpo cuando está en el ambiente, queda suspendida y después regresa a nuestros cuerpos como parte de lo que nos rodea. Es éste “nuestro espacio potencial, nuestra *dynamis*” (Virno 2003:38-39).

La persona que habla, el bailarín que habla, pasa de un estado a otro, del interior al exterior, a su yo fuera del yo, a un entre que es una “tierra de nadie” que pertenece a todos. Entonces, volvemos a preguntarnos, ¿qué es la voz?, ¿cómo se relaciona el lenguaje con el cuerpo?, ¿qué es esa “tierra de nadie” que pertenece a todos?, ¿qué dispositivos escénicos activan las creaciones escénicas que emancipan su voz?, ¿y cuál es el espacio ético y estético que abren?

Y retomando ahora la pregunta central de este trabajo: ¿qué puede el encuentro de la voz, el cuerpo y el lenguaje en la escena actual de la danza? Para adentrarme en estas cuestiones debo seguir tirando del hilo.

Huella_ V

Me pedís palabras que consuelan,
palabras que os confirmen
vuestras ansias profundas
y os libren
de angustias permanentes.
Pero yo ya no tengo palabras de este género.
Aceptad mi silencio: lo mejor
de mí. Huid del soplo que pronuncia,
en mi boca,
la amarga condición de lo humano.
Y, entretanto, dejadme contemplar
el vuelo de la ropa
tendida en las ventanas.

Chantal Mallard*Hilos*

PARTE II

VOIC(e)SCAPES nº2:

Potencias de la voz, del lenguaje y de la tactilidad

CAPÍTULO 3: ¿QUIÉN ES ESE/A AL OTRO LADO DE TI?

3.1. Vamos a hacer familiar lo extraño

La Jetée (1962), filme escrito y dirigido por el cineasta francés Chris Marker, es una reflexión sobre el tiempo y la memoria personal. En el metraje, construido con imágenes fijas en blanco y negro, una voz en off nos cuenta la historia de un hombre marcado por una imagen de su infancia. Se trata de una imagen relacionada con una escena violenta cuyo significado comprenderá solamente años más tarde. Esta escena tiene lugar en el embarcadero del aeropuerto parisino Orly, algunos años antes de lo que el autor llama la III Guerra Mundial. A partir de este momento nos situamos en un contexto ficticio, el de esa guerra, en un relato que combina un evento inexistente pero factible —recordemos los años de la guerra fría y la posibilidad siempre latente de otra guerra—, con reflexiones filosóficas sobre el tiempo que abren interrogantes que nos interpelan directamente. El relato cuenta la historia del hombre marcado por la imagen de su infancia y por él transitan extraños personajes con gafas de aumento y batas blancas.

Por la manera en la que se adelanta a su propio tiempo, algunos pasajes hacen que este filme sea futurista y premonitorio. Frases como “nada diferencia los recuerdos de los momentos habituales” o,

la única posibilidad para sobrevivir estaba en el tiempo. Un resquicio en el tiempo y luego quizás sería posible conseguir comida, medicina y fuentes de energía. El espacio estaba prohibido [...]. Este era el propósito de los experimentos. Enviar emisarios a través del tiempo para convocar al pasado y al futuro en beneficio del presente.⁹⁷

Estas reflexiones se desarrollan en un paisaje apocalíptico, con una París destruida de fondo. Arriba, la ciudad en ruinas, no quedan supervivientes. No hay espacio habitable y, por lo tanto, tampoco existe el tiempo. Debajo de las ruinas, en las catacumbas, viven los vencedores, los científicos que experimentan con los prisioneros y los locos que han sobrevivido a la destrucción. Los científicos proporcionan fuertes imágenes a sus cobayas humanas mediante inyecciones, para que puedan viajar en el tiempo a través de sus sueños. Así apaciguan y dominan a sus víctimas. El protagonista ha sido escogido por su obsesión con una imagen del pasado y empiezan a experimentar con él. Sin embargo, la dosis de energía que le

⁹⁷ Fragmento del film *La Jetée*

proporcionan es tan fuerte que éste no logra viajar al futuro. Entonces, pide que le permitan viajar al pasado, a su infancia. Cada inyección es un viaje en el tiempo y nosotros, espectadores, no llegaremos a saber si las fotografías que vemos son fruto del viaje imaginario que provocan las inyecciones o se corresponden con la vida real del prisionero.

¿Puede el ser humano inventar su propia memoria?, ¿es la memoria una construcción? Estas preguntas subyacen en el filme, un impresionante relato poético-ensayístico. A través de un personaje que vaciado de toda memoria se convierte en una suerte de no-memoria, un hombre sin pasado y sin tiempo y, por lo tanto, un no-yo, nos preguntamos, ¿puede llegar a hacerse familiar para nosotros espectadores esa memoria extraña y desconocida? ¿Permite que iniciemos un diálogo con nuestra propia memoria? En el fondo, ¿quién no ha deseado alguna vez regresar a esas imágenes que nos trae el recuerdo repetidamente y saber con exactitud lo que se esconde tras ellas?

Traigo a estas páginas *La Jetée* porque también las creaciones escénicas *Uma misteriosa coisa disse o e.e. cummings* de Vera Mantero y *He visto caballos* de Mal Pelo encontramos preguntas similares sobre la memoria. En la primera creación escénica, la artista portuguesa invoca la memoria de la cantante Josephine Baker, y al hacerlo encarna y hace suya una memoria que es de otra persona, que no le pertenece. En el análisis de esta pieza he hablado de “microcontramemoria” y pequeñas acciones, “que suceden en el umbral de lo significativamente manifiesto; en los territorios asediados de la melancolía, y la desautorización racista y colonialista de Europa” (Lepecki 2008:195). Como hemos visto, la atención a los pequeños gestos en esta coreografía sitúa la pieza en el territorio de la micropolítica, cuestión que retomaré más adelante. Mediante esas microacciones y la atención condensada sobre éstas, las dos memorias, la de Baker y la de Mantero, se entrelazan en una no-memoria que rompe la identidad y lo homogéneo.

Por otro lado, en *He visto caballos* Pep Ramis y María Muñoz buscan encarnar el espacio de libertad que generan con sus cartas un preso político y su amada. Los creadores de Mal Pelo no pretenden interpretar estas vidas, es decir, convertirlos en personajes de su escenificación. Al contrario, exploran estrategias dramáticas para situar sus cuerpos y sus movimientos en esas circunstancias y trabajan la mirada periférica o fuera de foco, una mirada que dialoga con la percepción del espacio con una mayor apertura. En esa búsqueda perceptiva, los artistas quieren hacer suyas las

circunstancias de confinamiento, los cuerpos y las memorias de los personajes de la novela. Efectúan esta operación desde el presente. Y a su vez encarnan los relatos de los dos autores que se hacen presentes en la pieza con sus palabras: John Berger y Mahmud Darwish. Así que de alguna manera también hacen suyas las memorias del escritor británico y del poeta palestino.

En estas dos creaciones escénicas, entonces, los coreógrafos se apropian de la memoria y los recuerdos de otros. Para ello hacen familiar lo extraño, lo hacen suyo y lo encarnan. La operación de los coreógrafos no consiste en identificarse con esa memoria de la que se han apropiado, sino en una reescritura de la misma, en una reinterpretación y transformación. Esto genera una no-memoria a partir de una memoria, tanto en los creadores como en nosotros, espectadores, si decidimos situarnos dentro de la nueva temporalidad que están conformando en escena. Y esta operación puede ser una de las maneras posibles de abordar la pregunta que encabeza este capítulo: ¿Quién es ese/a al otro lado de ti?

Escribe K. Silverman en *El umbral del mundo visible* que miramos dentro del tiempo. La temporalidad de la mirada se abre a dos dimensiones, a la consciente y a la inconsciente.

Mirar es insertar una imagen en el seno de una matriz constantemente cambiante de recuerdos inconscientes, lo cual puede hacer libidinalmente significativo un objeto culturalmente insignificante y bien privar de valor a un objeto culturalmente significativo (Silverman 2009:11).

La temporalidad que experimentamos a través de la mirada y en la apertura a una no-memoria, tanto en el filme de Marker como en las dos creaciones coreográficas mencionadas, conlleva asimismo una apertura a la alteridad. Insertamos la imagen que miramos en el seno de una matriz que cambia continuamente. Esta se entrelaza con nuestros recuerdos conscientes e inconscientes. Iniciamos una relación con el objeto o el sujeto mirado y éste puede convertirse en significativo o insignificante para nosotros. Puede que nos identifiquemos con ese objeto o sujeto, incluso que lo rechacemos.

Explica Silverman que para el psicoanálisis la identificación es la condición irreductible de la subjetividad y que Brecht exorcizó la identificación mediante el efecto de extrañamiento o *Verfremdungseffekt* (2009: 94-98). Si en el cine la pantalla es el lugar narrativo que incita la identificación, es decir, el alineamiento psíquico entre espectador y personaje, en las prácticas coreográficas este lugar estaría ocupado por la escena. Según Silverman, el cine narrativo convencional busca la fascinación,

mientras que el cine llamado alternativo se caracteriza por la liberación de esa fascinación. Frente a ésta, este tipo de cine busca un estado de deconstrucción traslúcido, no se compromete con lo imaginario y hace legibles sus propias actividades. Es aquí dónde la autora americana se pregunta si sólo un cine que frustra la identificación puede ser transformador. La tesis de Silverman es que más que hacer extraño lo familiar la estética brechtiana buscaba hacer familiar lo extraño. Para ello, Brecht intentaba que la escena fuera una continuación de la sala: “Al hacer la escena continua con la sala, Brecht salvaguarda ese ego contra las imágenes ajenas. [...] Instala el principio del cuerpo igual-a-sí en el corazón del teatro épico. [...] Brecht argüiría que la irreductible distancia que divide la sala de la pantalla limita gravemente la utilidad política del cine” (2009: 98).

Hoy sabemos que la distancia que hay entre la sala y la pantalla, o entre la sala y la escena, no es irreductible. También sabemos que para que el cuerpo del espectador deje de ser igual-a-sí y se abra a la alteridad no es necesario hacer que la escena sea una continuación de la sala, o destruir la pantalla, en nuestro caso, el escenario. En este sentido, en su análisis sobre las condiciones que debe cumplir el cine político hoy Silverman sostiene que,

más que deplorar la identificación en el centro de la experiencia cinematográfica, aprovecharla como vehículo para llevar al espectador a algún lugar en el que nunca antes haya estado, que disuada del viaje de vuelta. Central en este proyecto [...] es la idealización de coordenadas corporales en las que el espectador no esté acostumbrado a encontrarse. Igualmente importante es la elaboración de estrategias para inhibir la asimilación última de lo poco familiar a lo familiar, para mantener la alteridad de los nuevos parámetros corpóreos a los que el sujeto espectador accede (2009: 114).

La autora americana se refiere a un cine que busca alejarse de una narrativa convencional. Sin embargo se pueden establecer paralelismos con la creación escénica contemporánea. Esta escena busca mecanismos para crear otras narratividades, otros relatos, que no sólo se alejan de una estructura lineal, sino que nos sitúan en otras coordenadas corporales en las que, como en la pieza de Mantero, lo importante pasa a ser la coreografía de pequeños gestos. Asimilan lo extraño y lo poco familiar, lo hacen familiar, mediante unas coordenadas corporales y perceptivas en ocasiones poco habituales para el espectador, estas creaciones buscan otra relación con su público. Y al igual que Brecht, lo hace sin renunciar a la escena.

A comienzos del siglo veintiuno numerosos coreógrafos plantean la cuestión de la mirada como eje central de su discurso. Si bien asumen la imposibilidad de alterar la situación que propone la escena, es decir, una persona mira a otra persona que actúa frente a ella, experimentan con nuevos modos de subvertir esta operación. Buscan pequeñas modificaciones en la atención del espectador. Buscan alterar su comodidad activando otros procesos de comprensión,

que rompan la inmediatez temporal y permitan una apertura: el cuerpo, sin dejar de ser imagen, se convierte también en generador de discurso y dialoga con la mirada (o con el cuerpo) del espectador en una dimensión ya no absolutamente condicionada por lo sensible (Sánchez 2009: 13- 14).

En el artículo “La mirada y el tiempo”⁹⁸ José Antonio Sánchez sostiene que la imagen es inalienable del cuerpo y que en la actualidad cualquier imagen es a la vez signo. Mediante el diálogo que activan con el espectador, los coreógrafos buscan desmontar la mirada, alterar los canales habituales, apropiarse de la mirada del otro. La operación consiste en: “dado que asumo la objetividad inalienable de mi cuerpo, puedo entonces restar subjetividad a la mirada del otro y tratar objetivamente esa mirada como material compositivo” (2009: 14). Esta operación no sustrae al creador y el espectador de su condición de sujetos, al contrario, podemos imaginar que se crea un puente entre el yo y el otro.

Así, el ojo hoy es sustituido por una visión multifocal. Si sustituimos el ojo por una multiplicidad de objetivos que registran en movimiento de una imagen, se pregunta Sánchez, ¿cómo concebimos el sujeto de la mirada?

Indudablemente ya no puede ser un sujeto detrás del objetivo, sino más bien una mirada construida en el desplazamiento constante de una a otra imagen. El sujeto de la visión se relaciona con esa mirada aunque no la vea en su totalidad ni en su complejidad. [...] Ni el coreógrafo ni el espectador son ya dueños de la mirada, sino partícipes en un proceso dominado por la activación de la función multicámara (Sánchez 2009: 28- 29).

⁹⁸ Publicado en Buitrago, A. (ed.) (2009) *Arquitecturas de la mirada*

Tal activación, continúa Sánchez, no es posible sin movimiento. Sin embargo, ya no se trata de un movimiento que se identifica sólo con el cuerpo en escena, sino con el movimiento que hace posible la construcción de un espacio intermedio. Sánchez llama a este espacio “pantalla- tamiz”, que no se rasga o se rompe pero sí se agita. En esta investigación lo llamaremos espacio y tiempo del *entre*, una espacialidad y una temporalidad que entrelaza las subjetividades. En este espacio/ tiempo del *entre* se activan, entonces, otros modos de comprensión que pasan por la percepción y por lo sensible —y en concreto, en algunas de las piezas que analizamos, por la tactilidad—, pero también por lo discursivo.

Estos nuevos modos de comprensión están relacionados con esas otras coordenadas corporales que proponía Silverman para un cine que hoy quiere ser político y transformador. Sin embargo, en el caso de la danza los modos de comprensión también están atravesados por el discurso de un cuerpo pensante.

Dicho todo esto, ¿qué condiciones debe cumplir hoy la danza para mantener un diálogo crítico con el presente y con su propio lenguaje artístico? Siguiendo la tesis de Lepecki en *Agotar la danza*, me refiero a una danza que se relaciona de otra manera con lo cinético y en algunos casos está agotando su relación con el movimiento. He dedicado la primera parte de este trabajo a analizar piezas seleccionadas de diversos coreógrafos contemporáneos, con la intención de presentar y abarcar el máximo campo experiencial posible. En la segunda parte, recorro y pienso el campo de experiencia que estas coreografías experimentales están abriendo. Investigo la manera en que reflejan un cambio en la manera de entender socialmente el cuerpo y la comunicación, así como el diálogo que mantienen con corrientes actuales del pensamiento.

La voz es el elemento que todos estos creadores tienen en común, con mayor o menor grado de experimentación. Pero, sobre todo, el hecho de que esta voz es trabajada desde el movimiento o la quietud de sus cuerpos, siempre en relación con el cuerpo. Sus obras, que se desarrollan en el mismo contexto de renovación que se da en la danza a partir de los años noventa, permiten reenmarcar la coreografía fuera de los límites disciplinarios artificialmente cerrados sobre sí mismos,

así como identificar la ontología política de la investidura de la modernidad en su extraño ser hipercinético. Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la

danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento (Lepecki 2008: 20).

En efecto, la experimentación que algunas prácticas coreográficas están llevando a cabo nos permite repensar y analizar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento. A la ya señalada por Lepecki, cabría añadir que cuando la danza rompe a hablar y emancipa su voz, nos permite pensar asimismo las relaciones entre esas subjetividades, sus cuerpos, sus voces y sus lenguajes. Explica Lepecki que la danza que agota su relación con el movimiento hace visible un cambio de paradigma en la forma de entender y acceder a la práctica social de lo cinético. En efecto, cuando estos creadores cuestionan su relación con el movimiento, reflejan el agotamiento del emblema permanente de la modernidad. En las creaciones coreográficas que experimentan con su voz también podría estar produciéndose un cambio de paradigma que está relacionado con transformaciones que se producen en la dimensión corporal, lingüística y vocal del ser humano, como iremos viendo a lo largo de esta investigación.

Es importante señalar que coincido con el dramaturgo y teórico de la danza en su aclaración sobre el significado que da la palabra subjetividad. Cuando habla de subjetividad Lepecki, siguiendo a Deleuze, no se está refiriendo a un sujeto fijo, ligado a una identidad fija. La subjetividad es un concepto dinámico que hace referencia a modalidades de acción. “La subjetividad debe entenderse como un poder realizativo (performativo), como la posibilidad de que la vida sea constantemente inventada y reinventada”⁹⁹. Esta idea de subjetividad también está relacionada con un replanteamiento político del cuerpo: éste ya no se considera algo cerrado sino un sistema abierto y dinámico de intercambio, abierto a la alteridad y a sus voces. Volveré en varias ocasiones sobre esta noción de subjetividad, especialmente, cuando desarrolle el cuerpo vibrátil y la subjetividad antropofágica.

⁹⁹ Deleuze en Lepecki, A. (2008) *Agotar la danza*, p.25. A la cita de Deleuze, añade Foucault, “como un modo intensivo y no de un sujeto personal”. No en vano, como explica Lepecki, la comprensión de la subjetividad en Deleuze es cercana a las “tecnologías del ser” de Foucault. En palabras de Lepecki, tanto para Foucault como para Deleuze las subjetividades son siempre procesos de subjetivación, devenires activos, el desencadenamiento de potencias y fuerzas con el fin de crear para uno mismo la posibilidad de “existir como obra de arte”.

Precisamente, el nacimiento de la coreografía, coincide con la aparición y la consolidación del proyecto cinético de la modernidad: la modernidad es ontológicamente puro ser que genera movimiento¹⁰⁰. La coreografía nace para remecanizar el cuerpo. Es en sus inicios una tecnología que busca disciplinar un cuerpo y una subjetividad para que se mueva a las órdenes de la escritura (Lepecki 2008: 23). La primera versión de la palabra coreografía se acuñó en el manual *Orchesographie*¹⁰¹ del cura jesuita Thoinot Arbeau (1589). Orquesografía significa literalmente la escritura (graphie) de la danza (orchesis), por primera vez se fusionan en un sustantivo lo lingüístico y lo cinético. En el primer manual de instrucciones coreográficas la escritura se presenta como posibilidad de permanencia, como único mecanismo capaz de hacer frente a la esencia efímera de la danza. Capriol, estudiante de Arbeau, le pide que no permita que la danza desaparezca, “ponlo todo por escrito para que yo pueda aprender este arte”¹⁰². Unidas en una sola palabra, la danza y la escritura producirán relaciones insospechadas. Mediante esa asimilación, el cuerpo moderno se reveló como una entidad lingüística (Ibídem: 23).

Paradójicamente, cuando la danza se hace lenguaje articulado en los primeros manuales de danza y es golpeado por el sonido de ese enunciado que viene del exterior, el cuerpo se silencia: el cuerpo no tiene voz. “El lenguaje representa el dispositivo básico a través del cual el cuerpo que baila es observado y es también el matriz básico para leer el cuerpo”¹⁰³. Como es sabido, en el ballet el cuerpo desafía la gravedad sin sonido alguno, la respiración y el esfuerzo físico no deben verse. El silencio paradójico de un cuerpo activo, esta ausencia de voz, no es sólo consecuencia de la disciplina estricta a la que está sujeta el cuerpo en la danza clásica, sino que también está relacionado “con la compleja técnica de subjetivación y establecimiento del cuerpo moderno”¹⁰⁴. Precisamente a través del cuerpo del ballet se

¹⁰⁰ Sloterdijk en Lepecki, A. (2008) op.cit, p.23. Para Sloterdijk el proyecto de la modernidad es fundamentalmente cinético.

¹⁰¹ El manual contiene un diálogo entre el matemático y profesor de danza Thoinot Arbeau y un joven abogado llamado Capriol. Capriol se acerca a Arbeau en busca del conocimiento de la danza, ya que sólo así podrá tener éxito en sociedad y no ser etiquetado como alguien que “tiene el corazón de cerdo y un culo en vez de su cabeza”. El encuentro entre el profesor y el abogado no puede ser más significativo. Este primer tratado presenta un sacerdote que entrena el cuerpo de un abogado, es decir, despierta el cuerpo de éste, lo introduce en la sociedad y le proporciona un alma. Lo que dan forma al alma son las normas de la danza y esas normas entran en vigor mediante el lenguaje. El sí (self) es moldeado a través de las reglas de la danza y así, finalmente, será aceptado en la estructura social como un igual. El cuerpo del sujeto no es una letra muerta en el papel, sino que es “puesto en su lugar”, se convierte en el lenguaje a través del cual la ley se hace viva. Thoinot, Arbeau (1966) *Orchesographie*, citado en Kunst, B. (2009a)

¹⁰² Lepecki, A. (2004) “Inscribing dance” en *Of the presence of the body*, p.125

¹⁰³ Kunst, B. (2009a) “The Voice of the Dancing body”

¹⁰⁴ Ibídem.

establecen la fuerza material y la ley del lenguaje, la ley de la autoridad hablante y la visibilidad (lingüística) del sujeto moderno.

¿Qué sucede a partir de este momento con la relación entre la danza y una escritura que trata de codificarla, aprehenderla? En su artículo “Inscribing dance” Lepecki analiza las tensiones y las complicidades que han existido históricamente entre la danza, la escritura y la feminidad. Propone una arqueología de la ontología de la danza y los conocimientos lingüísticos sobre las nociones de efimeralidad. El hecho de que ya Noverre¹⁰⁵ caiga en la cuenta de que la danza es efímera y se escapa de la escritura, dice el teórico americano, tiene una consecuencia directa: afectará el proyecto de regular y registrar la danza. Nos encontramos ya ante una simetría rota entre el cuerpo que se resiste a ser codificado por un lenguaje que busca fijar el movimiento y entre la escritura. Es el inicio de un camino que se dirige hacia la separación total entre la danza y su codificación mediante el texto, que continuará en las primeras décadas del siglo XIX. Y aún hoy, la danza continúa existiendo como perpetuo punto de fuga, “en el momento mismo de su creación desaparece. [...] Ningún arte es tan difícil de atrapar” (Lepecki 2008: 222-223).

Si bien todo lo explicado hasta ahora está relacionado con el registro de la danza, a mi parecer se trata de una simetría rota que no sólo ha afectado a la codificación, documentación y archivo de la danza, sino que también podría haber alterado la relación entre el cuerpo, su voz y su lenguaje en las coreografías. Es decir, esta simetría rota también podría explicar que en la danza se haya evitado el encuentro entre el cuerpo, su lenguaje y su voz hasta muy recientemente. Esta ausencia, entonces, podría no deberse solamente a cuestiones estéticas y normativas sobre cómo debía ser la danza, sino también a esta simetría rota. El cuerpo en movimiento no sólo se han resistido a ser codificado por un lenguaje exterior. También se ha resistido a hacerse lingüístico y vocal. Se ha resistido a dejar emerger su voz.

El cuerpo empieza a experimentar con sus voces en experiencias teatrales y de performance en los años sesenta (Grotowski, R. Hart, M. Monk, Living Theater, Fluxus, ZAJ...). Algunos de ellos reciben la influencia de trayectorias como las de A. Artaud, B. Brecht y S. Beckett. También la nueva danza americana rompe a hablar durante la década de los sesenta, pero todavía no explora las posibilidades de la voz. Sin embargo, el cuerpo de la danza no experimenta y lleva al límite su capacidad vocal hasta bien entrados los años noventa.

¹⁰⁵ La relación aparentemente simétrica entre la danza, el cuerpo y la escritura que recogen los primeros manuales no durará mucho. En 1760 Jean- Georges Noverre vaticina el aspecto excesivo de la danza “como algo que no podría ser ni aprehendido ni fijado por la escritura”. Estos celos inauguran una nueva relación entre la danza y su codificación. En Lepecki, A. (2004), op. cit., p.126

La danza rompe su silencio en la convulsa década de los sesenta y paralelamente al desarrollo del *happening*. En el contexto americano, una serie de coreógrafos, formados con Limon, Halprin o Cunningham, e influidos también por las ideas vanguardistas de John Cage, presentan en New York producciones propias que buscan desacralizar la danza y rechazar el virtuosismo. Estas primeras experimentaciones coreográficas de carácter interdisciplinar presentadas en Judson Memorial Church de Washington Square, marcan el inicio de lo que más tarde se llamará danza postmoderna. Entre otros, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown y Lucinda Childs fundan el grupo Judson Dance Theater¹⁰⁶ (1962-64). Desde los años cincuenta y hasta bien entrados los setenta, la danza, a través del trabajo de Cunningham, the Judson Dance Theater y la compañía Grand Union (1972-76) se sitúa en el centro de los discursos y los debates artísticos.

Con *The Mind is a Muscle*, que formaba parte de *Trio A*¹⁰⁷, Rainer y los creadores de Judson Church mostraron que los mecanismos de sus movimientos no tenían por qué generar ilusión espectacular y podían hacer que sus experiencias fueran identificables por un público no especializado. En otras palabras, Rainer exploró prácticas coreográficas que no buscaban ni complacer ni seducir a la audiencia y rechazaban los límites de la representación en la danza.

Si bien recibe la influencia de Brecht, hay una diferencia en la manera en que Rainer trabaja el efecto de extrañamiento o de distanciamiento. Como he explicado en el análisis dedicado a *Dueto*, Rainer se cuestionaba sobre cómo es posible tener la certeza de que el público está activando su consciencia crítica. Con K. Silverman hemos llegado a la conclusión de que en realidad lo que buscaba el dramaturgo alemán era hacer familiar lo extraño. En cierta manera, tanto Rainer como los creadores de Judson Church, buscan que sus nuevas propuestas fueran identificables: también querían hacer familiar lo extraño.

Rainer se dedicó al cine a partir de los años setenta, pero en todas sus creaciones, tanto en su trabajo coreográfico como el cinematográfico, existe una relación entre ideología y cuerpo que no se hace explícita. La artista americana encarna la ideología en posturas del cuerpo, gestos y formas de experiencia. "Define las formas artísticas como maneras de operar que intervienen en la distribución general del hacer, y puede por lo tanto crear el potencial para el cambio en modos de

¹⁰⁶ Estos coreógrafos recurren al movimiento natural como base de la coreografía, para constituirse más bien como reglas, instrucciones de improvisación o juegos con formas variables. S. Paxton en el documental *Humano caracol* (2009), dirigido y realizado por mí.

¹⁰⁷ Considerada por muchos una "pirueta de la danza postmoderna". Se trataba en cambio de una anti-pirueta una frase de cuatro minutos y medio, [...] interpretada sin inflexiones, dando la impresión de una superficie llana y sin esfuerzo. [...] Al carecer de pausas la danza hacía desaparecer al espectador, la percepción del peso, del tiempo y del espacio, quedando como único objeto de atención el fluir mismo del movimiento. Sally Banes, citada en Sánchez, J. A. (2002), op.cit. p.120

experiencia”¹⁰⁸. En el trabajo coreográfico de Rainer el hacer —doing—y el producir —making— son simultáneos: su trabajo es a la vez proceso y acción. “Tautológicamente el trabajo (obra de arte) es simultáneo al trabajo (esfuerzo) de su ejecución”. Tanto es así que para Catherine Wood *The Mind is a Muscle* se presenta como una intervención en los patrones dominantes de acción, consumo y experiencia. Se trata de una búsqueda que interviene contra los patrones dominantes y establecidos social y estéticamente.

En este contexto de experimentación, encontramos por primera vez el uso del registro lingüístico en la danza. Rainer decide operar con el movimiento y la palabra en dos piezas anteriores a *Trio A: The Bells* (1961) y *Ordinary dance* (1962). En estas dos coreografías el cuerpo dramatiza la relación entre palabra e imagen de manera más intensa. En *The Bells* dice en un momento: “Te lo dije Harry, todo irá bien”, rompiendo de manera radical las convenciones de la danza ejecutada en silencio.

Ordinary Dance se presentó en el primer “concierto de danza” en Judson Church (julio 1962). En esta pieza, con una mayor presencia de la palabra, Rainer leyó un texto autobiográfico tomado de sus diarios, lo que permitía proporcionar a su cuerpo una voz llena de cuestiones personales. No era un cuerpo dirigido por otra persona sino un cuerpo pensante, que accionaba tanto con su pasado como con su presente. La relación entre mente y cuerpo que Rainer investigará y explorará a lo largo de los 60 empieza a apuntarse ya en esta pieza. Las palabras se precipitan repentinamente y se arrastran contra la inmediatez de la experiencia física. “Sitúan al creador escénico en un contexto social y autobiográfico más amplio de lo que el marco [...] de la danza-teatro permitiría normalmente”¹⁰⁹.

La inesperada irrupción del lenguaje en *Ordinary dance* representa una aproximación dual a la cuestión de las palabras y los gestos. En esta pieza se convierten en actividades paralelas pero desconectadas que emanan del mismo sujeto, sin ninguna relación dramática o rítmica entre ambas. Rainer describe esta aproximación como paratáctica, es decir, como yuxtaposición. En todo el trabajo de danza de Rainer y posteriormente en sus filmes, palabras y gestos son tratados como dos maneras de comunicación que sólo adoptan sentido en el uso: mientras se ejecutan. Dos tipos de superficie, dos puntos de contacto cuya existencia tiene en cuenta la relación con otras personas. Dos tipos de superficie a través de las cuales uno puede ser percibido. Según C. Wood la creadora americana entendió el lenguaje “como intercambio social formulado entre usuarios, mediante la participación en los

¹⁰⁸ Wood, C. (2007) *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, p. 27

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 33

juegos del lenguaje que demuestran su significado”¹¹⁰. En estas dos creaciones de Rainer encontramos, entonces, el uso del lenguaje y de la voz de una forma cotidiana. Es decir, a diferencia de lo que sucederá en la experimentación que se da a partir de los 90, Rainer no trabaja el lenguaje ni la voz como si fueran un objeto físico más en el que experimentar. Se trata por lo tanto de una palabra narrativa, vinculada a una oralidad cuya voz no está todavía deconstruída.

Esto mismo sucede en las “acumulaciones” de Trisha Brown. Concretamente, en la pieza *Accumulation with talking* (1973) Brown entrelaza el cuerpo y la palabra en escena¹¹¹. Las acumulaciones se daban tanto en el movimiento como en las palabras pronunciadas en la presentación, que podía ser interpretada por un número indefinido de personas y en cualquier lugar. También para Trisha Brown, la mente es un músculo. La mente afecta a sucesos relacionados con el cuerpo. De esta manera la memoria de sus músculos y el esqueleto ya no son reconocidos solamente como ruidos a través de los cuales el cuerpo muestra su dolor o su batalla, sino como un discurso que puede ser escuchado. Este discurso y sus códigos introducen una transformación en la manera en la que el cuerpo se adentra en las artes escénicas del siglo veinte¹¹².

Como continuación de la búsqueda iniciada por la danza postmoderna y de otras referencias artísticas que no se limitan al ámbito de la danza ni a distinciones categóricas, a partir de los años noventa una parte de la coreografía experimental se cuestiona su relación con el movimiento e investiga, entre otros elementos escénicos, las posibilidades de la voz en escena.

El cuerpo que baila y habla rompe con la relación armónica entre el cuerpo y su subjetividad y, de esta manera, revela también las determinaciones del interior, tales como el alma, el espíritu y el pensamiento “como una multitud arbitraria de decisiones autónomas del cuerpo”¹¹³. ¿Qué consecuencias tendrá esta irrupción de la voz?

Propongo escuchar ahora otra voz en off. Vamos a imaginar la distancia que separa las ciudades de Donostia y Pamplona llena de metros de celuloide. El mismo año que Marker realizaba *La Jetée*, Pier Paolo Pasolini empezaba a trabajar en *La*

¹¹⁰ *Ibidem.*, p. 35

¹¹¹ Citado en el artículo “Trisha Brown’s Orfeo” de Peggy Phelan recogido en Lepecki, A. (2004) *Of the presence of the body*

¹¹² Kunst, B. (2009a) “The Voice of the Dancing body”

¹¹³ *Ibidem.*

Rabbia, filme que fue estrenado de manera muy esporádica en abril de 1963. Si Marker nos propone reflexionar sobre el funcionamiento de la memoria personal, Pasolini combina el uso de imagen fija e imagen en movimiento para recordarnos lo que hemos olvidado como sociedad: se dirige a la memoria histórica y colectiva. “¿Por qué nuestra vida está dominada por el miedo, por la angustia y por la guerra? He escrito este filme sin seguir un hilo cronológico ni lógico para responder a esta pregunta. Sigo solamente mis razones políticas y mi sentimiento poético”, explica el autor en su propia voz al inicio del documental, antes de que pasemos a escuchar a Giorgio Bassani y Renato Guttuso, narradores del mismo.¹¹⁴

Se trata de un largometraje que un productor encargó a Pasolini para aprovechar el archivo audiovisual de “Mondo Libero”¹¹⁵. Esto explica que el escritor y cineasta italiano tuviera a su disposición 90.000 metros de película, que podrían cubrir los casi 90 kilómetros de distancia que hay entre Donostia y Pamplona. A pesar de haber trabajado con imágenes de informativos que aborrece debido a su espectacularidad y sensacionalismo, Pasolini logra un relato poético-político: da otra vida a las imágenes, las vacía de su contenido informativo. Sin embargo, por imposiciones del productor, el cineasta romano tuvo que sacrificar la primera parte de su montaje y aceptar un nuevo reto¹¹⁶. El largometraje tuvo finalmente dos miradas y dos partes: la marxista, la de Pasolini, y la de derechas, la de Guareschi. Su estreno en 1963 pasó prácticamente desapercibido.

Ambas obras, la de Chris Marker y la de Pasolini nos interpelan y nos proponen un diálogo, en el que las memorias de otros se convierten en no-memorias y se abren a la interrogación. Esa memoria, esas imágenes que invocan el recuerdo, se superponen con las imágenes que vemos y con las que ya existen en nuestra propia memoria. De alguna manera, retomando la tesis de Silverman, en esta superposición las imágenes logran hacer familiar lo extraño.

¹¹⁴ En el artículo Rozas, I. (2008a) “Pier Paolo Pasolini: cultivador de grietas”, pp. 181- 192, relaciono éste y otros trabajos de la filmografía de Pasolini con las artes performativas.

¹¹⁵ El productor G. Ferranti quiso aprovechar este archivo, que contenía las imágenes de un cine-informativo semanal que se empezó a emitir en 1951. El Largometraje debía basarse en el reciclaje de estas imágenes. Por primera vez Pasolini acepta la propuesta de un productor. Sin embargo, lo que al inicio era un largometraje con un personal relato, tuvo que convertirse en un medimetraje. Cuando Pasolini enseñó su primer montaje tras haber trabajado durante varios meses, Ferranti le comunicó que el largometraje nunca se emitiría así. Y con ello le anunció que tendría que compartir su mirada con la de otro escritor, G. Guareschi, conocido por su ideología conservadora y por ser el creador de la popular serie Don Camilo. En Chiesi, R. (2008) *La Rabbia di Pasolini*

¹¹⁶ La primera parte del film original que Pasolini sacrificó ha sido recientemente reconstruida y realizada por G. Bertolucci. En la reconstrucción entendemos los motivos que provocaron el primer no de Ferranti: Pasolini hacía una crítica feroz contra la televisión. “Nueva arma inventada para la transmitir la mentira [...] Única voz que tiene la burguesía para hablar. [...] millones de candidatos a la muerte del alma”, escuchamos en la voz de Bertolucci. Ciertamente, en la reconstrucción, se echan de menos un relato más encarnado y la voz del propio Pasolini, pero la reconstrucción también es efectiva, en el sentido de que logra que se establezca un diálogo con nuestra memoria.

Paralelamente, estos dos impresionantes relatos cinematográficos insertan en nosotros una memoria temporal y efímera en forma de pregunta. Con esta operación inyectan en nosotros unas nuevas coordenadas temporales y por lo tanto corporales. Es decir, utilizan la pantalla para llevarnos a algún lugar desconocido y, tal vez, también nos disuaden del viaje de vuelta.

Los dos documentales comparten, asimismo, un rasgo en sus respectivos relatos: la voz en off masculina de un narrador. Hay que tener en cuenta que normalmente escuchamos la voz antes de ver, es decir, primero escuchamos y luego vemos (Silverman 1988: 44). La voz en off en estos dos filmes nos guía en el relato, pero no necesariamente acompaña a las imágenes. En algunas ocasiones viaja de manera paralela a las imágenes, pero no se trata de una voz literal o reiterativa. Por lo tanto, no estamos ante una voz en off diegética que acompaña al relato o a la ficción de manera literal. Habitualmente en el cine más convencional la voz en off surge del centro de la historia. Sin embargo, en estos dos filmes, la voz parece emerger de otra temporalidad y espacialidad, cava un espacio que va más allá del marco que debemos recorrer de una imagen a la siguiente. Como explica Silverman, “en la medida que la voz en off afirma su independencia del track visual, se presenta como emisor. Parece una voz metaficcional, el punto de origen del discurso” (Silverman 1988: 51).

Es cierto que las voces narradoras de los dos documentales que nos ocupan se convierten en el origen del discurso y también nos acompañan en el itinerario emprendido para pensar estas coreografías experimentales. No obstante, también lo es que no nos están imponiendo una sola mirada sobre las imágenes. Su relato está lleno de grietas: por el contenido de la palabra poético- filosófica y también por la manera en que la voz nos interpela con sus preguntas. Si bajáramos el volumen de esa voz para no escucharla también podríamos seguir el relato, construiríamos un relato sin duda diferente a partir de las imágenes que vemos. Así, la voz narradora nos acompaña en la construcción del relato sin imponernos una sola visión del mismo. Nos lleva de la mano hacia un lugar, tal vez, desconocido.

Este lugar desconocido que puede llegar a hacerse familiar es, precisamente, el que abren las coreografías experimentales que estoy cartografiando en este trabajo. Y también lo hacen con unas voces que no son literales, que no emanan del centro de la historia y que no siempre acompañan al cuerpo ni a su movimiento. Hacerse familiar no significa que estemos en un territorio conocido o cómodo, tanto para el/ la creador/a como para los/as espectadores/as. Hacerse familiar significa, a mi entender, que los creadores buscan activar otra mirada y otra escucha, desmontarlas, operación que generará otras coordenadas corporales en las que no necesariamente debemos sentirnos

extranjeros, extraños o incómodos. El coreógrafo y el espectador han dejado de ser dueños de sus respectivas miradas y participan en un proceso que activa otras funciones tanto de la visión como de la escucha que, como veremos, en la experimentación de la voz tienen la posibilidad de hacerse táctiles.

Estas y otras prácticas escénicas que surgen en la década de los noventa muestran que lo coreográfico puede lograr vías de escape y provocar fisuras en el propio medio de la danza mediante la experimentación y la desestabilización. Son creadores que convierten la danza en el laboratorio privilegiado de las artes escénicas. La danza a partir de este momento pasará a ser una zona inestable y experimental que se redefine continuamente.

Lo que distingue a las creaciones que emergen en los noventa, que H. Ploebst retrata bajo el nombre de “nuevas coreografías”, de la experimentación iniciada en los sesenta con el “cuerpo democrático” de Judson Church y colectivos como el Living Theater es la no definición política. En el sentido de que aquellos artistas no hacen de su búsqueda una reivindicación política explícita. Sus creaciones dan una respuesta formal a la idea de que la danza tenga que estar vinculada a la exhibición del movimiento. Un cuestionamiento que refleja una crítica más amplia hacia el movimiento como forma de disciplinamiento de la subjetividad y de constitución del ser (Lepecki 2008:24). En el caso de la danza que rompe a hablar, cuestionan que la danza deba necesariamente ejecutarse en silencio.

Como hemos visto, Mal Pelo, Vera Mantero y Mónica Valenciano estrenan sus primeros trabajos a finales de los años ochenta, si bien empiezan a experimentar posteriormente con el registro lingüístico y con la voz. Al igual que Vera Mantero, también en Mal Pelo y en Mónica Valenciano encontramos una búsqueda poética del lenguaje, tanto lingüística como escénica. Son más recientes las piezas *Dueto y Bicho, eres un bicho, Speaking Dance*, y las creaciones de Irena Tomazin y Leja Jurisic, sin embargo contribuyen igualmente a abrir el propio medio de la danza y a experimentar otros modos y procesos de subjetivación. Estos creadores buscan imbricar esa palabra y esa voz con los demás elementos escénicos, pero en algunos casos las trabajan como un objeto autónomo y separado del cuerpo. Siguen mecanismos de creación como el ensamblaje y están sujetas a la dislocación espacio-temporal que pueden provocar tanto la voz como la palabra. A veces la voz se trabaja como una parte más del cuerpo y se disocia del gesto, no lo acompaña. Las palabras están vivas, se mueven por todo el cuerpo y el movimiento no teme triturar, morder el lenguaje y sus voces. La voz y las palabras son moléculas que implosionan en

múltiples direcciones y completan el volumen del cuerpo, lo hacen vibrátil. Todo ello provoca una grieta, un desplazamiento: deja de existir la armonía entre el movimiento, el cuerpo y sus voces. Mediante la revelación de su voz,

la danza se presenta por un lado como un proceso complejo de desubjetivación y desencarnación, y por otro lado, como afirmación de la demanda de un nombre y un cuerpo. [...] Con la revelación de la voz [...] el sujeto se expone fundamentalmente al Otro, se entrega al Otro, abre la entrada a sus deseos y fantasmas. La voz de las interioridades del cuerpo es [...] una fuerza emancipatoria ambivalente, ya que cuando deviene discurso, ensombrece simultáneamente el fundamento del sujeto del discurso¹¹⁷.

En efecto, estas prácticas artísticas que investigan las posibilidades de la voz, alteran la relación cuerpo/ voz: rompen la voz, la deconstruyen. Al igual que la mirada se hace multifocal, la voz emerge de muchos cuerpos y contribuye en la generación de otras coordenadas espaciales y temporales.

Sugiero, entonces, pensar y sentir esta danza como un continuo campo de fuerzas y tensiones entre la presencia y la ausencia, como una presentación que insiste en seguir sucediendo aunque difícilmente vuelva a repetirse. Aspectos que comparten las piezas que trabajan en ese límite inestable entre danza y teatro, piezas en las que el movimiento no siempre está pautado con precisión coreográfica y que pese a incluir la palabra no buscan la *mimesis* ni el impulso narrativo lineal de la representación. Una palabra y un lenguaje que continúan teniendo una relación asimétrica y de fricción con el cuerpo, si bien esta relación no se puede reducir a un combate entre lo verbal y lo no verbal y generará una tensión productiva en las creaciones coreográficas.

Propongo pensar y habitar estas creaciones escénicas en su diferencia, es decir, en su alteridad. En la especificidad de su voz. Una voz que como en *La Jettée* y *La Rabbia* se convierte en otro relato que, sin embargo, también podríamos dejar de escuchar si en el espacio polisensorial que se despliega en escena decidimos dejarnos llevar sólo por el movimiento o por la quietud de las piezas. Pero lo cierto es que estas piezas no resulta fácil dejar de lado la voz, ya que hay una búsqueda consciente de ésta. Cuando se da una búsqueda de la voz desde la fisicalidad, paradójicamente, ésta logra separarse del cuerpo, se escapa del cuerpo para convertirse en un objeto independiente. Tanto es así que no sólo el cuerpo se hace visible y audible en escena: las palabras y la voz, además de ser audibles, se hacen

¹¹⁷ Kunst, B. (2009a) "The Voice of the Dancing body"

visibles y, en algunos casos, táctiles. En Irena Tomazin, por ejemplo, la voz deviene un elemento visual,

En *As a raindrop...* cuando Primoz mete sus dedos en mi boca, es como si estuviera intentando dar forma a la parte interior de mí. Y esto se puede escuchar, puedes oír que él está haciendo eso dentro de mí: trata de manipular la manera en la que el sonido sale de mi boca. La voz normalmente no se ve, pero en este trabajo [...] puedes llegar ver la voz en el espacio, una línea muy fina. Y en la siguiente escena puedes jugar a hacer un muro con la voz. Lo interesante es cómo puedes hacer que el público perciba eso. [...] Quiero hacer algo visual con la voz.

Podemos escuchar y ver la voz, y como explicaba Silverman, convertirla en un objeto libidinalmente significativa a través de la mirada y en estos casos, de la escucha. También la voz puede convertirse en nuestro objeto de deseo en estas piezas. Pero, ¿cómo llegan a ser visuales las palabras y las voces?, ¿podemos realmente tocarlas?, ¿qué relación hay entre el tacto, lo visual y la alteridad?



Jonathan Burrows y Matteo Fargion © Crish Nash

3.2. El periódico de sueños de Mallarmé

Stéphane Mallarmé sabía cómo convertir las palabras en elementos visuales. No en vano la estela que han dejado sus poemas ha influido en generaciones de artistas posteriores, entre muchos otros, en la artista feminista Nancy Spero. Spero regresa al color en *Azur* (2002). *Azur* podría ser una obra más en la trayectoria de la artista americana, pero no lo es porque es resultado de un encuentro entre su lenguaje pictórico y el poema homónimo de Mallarmé. Algunas palabras para tratar de describir los cuadros que componen este impresionante panel: infancia, carne, dolor, rito, sombras, color iridiscente, quietud, espacio de potencialidad, bucles en la narración, baile sobre papel, júbilo, arqueología, uterino, inscripción en nuestra piel. No se trata de una obra más en la trayectoria de la artista americana, porque el movimiento y los cuerpos que encontramos en *Azur* articulan el discurso plástico-cinético de Spero. Y es que el ritmo y el movimiento extremo que atraviesan ese discurso han hecho que se hable del “tacto Spero” o lo que podríamos llamar la cualidad háptica en Spero.

En 1960 Spero inició la serie pictórica *Un coup de dent*, haciendo un juego de palabras con el conocido poema de Mallarmé. Mediante el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (el lanzamiento de los dados nunca abolirá el azar), Mallarmé busca recuperar el valor de la casualidad y la indeterminación frente a la tipografía de la página escrita, lo que golpea la poética dominante de sus días¹¹⁸. Con el cuadro *Un coup de dent*, Spero sustituye la palabra *dado* por *diente* para aferrarse a lo físico, a la posibilidad de morder¹¹⁹. También yo propongo morder los significados y trazar una línea por el campo de experiencia que está abriendo la danza que emancipa su voz. Propongo morder las creaciones escénicas que estoy explorando.

Como es sabido, Mallarmé provoca una implosión en el lenguaje que conlleva la expansión del sentido verbal de la poesía hacia un sentido más visual, “supone una poesía antiretórica y visual”¹²⁰. Tras Mallarmé los poetas no sólo escriben palabras, sino que éstas atraviesan el espacio de la página. Esta idea está relacionada con la dramaturgia visual que desarrolla posteriormente el teatro postdramático, una dramaturgia que deja de estar subordinada al texto y desarrolla su lógica libremente. Una concepción de la dramaturgia que con el tiempo y la experimentación se expande a otros territorios en los que podemos situar también las piezas de *Voic(e)scapes*.

Para el poeta francés la danza era *écriture corporelle*, escritura física que podía ser leída por la mirada en el espacio. Esta concepción de la danza no significa que

¹¹⁸ Citado en Allsop, R. (2007) “Open work, Postproduction, Dissemination”

¹¹⁹ AA.VV. (2008) Nancy Spero. *Disidanzas*, p. 14

¹²⁰ Stewart, S. (2002) *Poetry and the fate of the senses*, p. 34

estuviera vinculada a la narratividad, la inscripción y la psicologización, más bien al contrario¹²¹. Sin ni siquiera sospechar que años más tarde sería así, la concepción de la danza de Mallarmé coincide con la apuesta que hacen numerosos coreógrafos a partir de los años sesenta, en las que “el cuerpo que actúa para crear imágenes fue sustituido por el cuerpo que escribe y, paralelamente, el espectador fue reemplazado por un lector”¹²².

Lo cierto es que hoy el cuerpo de la danza continúa siendo leído. El cuerpo se manifiesta a sí mismo, es lo que sucede en el presente, luego desaparece. Sin embargo, es un cuerpo que rechaza servir a un significado cerrado. Y no sólo el cuerpo rechaza estar a merced del significado, como hemos visto en la danza que emancipa su voz algunos creadores también buscan que la palabra se aleje de su significado semántico y la voz se convierta en mera emisión de sonido.

Mallarmé llegó a anhelar un periódico en el que los habitantes de París pudieran contarse sus sueños en lugar de las noticias diarias (Lehman 2006: 84). Imaginemos ahora las páginas de un periódico que recoja un diálogo, real o inventado, a partir de las sensaciones y el imaginario que se abren en nosotros cuando presenciamos una pieza de danza. Un diálogo que puede conectarnos con nuestros propios sueños, con nuestra subjetividad, y con la del/a otro/a.

Y es que algunas dramaturgias en la actualidad se asemejan a la estructura de los sueños y parecen transmitirnos el universo onírico de los creadores. Una cualidad esencial de los sueños es la no jerarquía de las imágenes, movimientos y palabras. Por este motivo, las piezas que estoy cartografiando bien podrían aparecer en las páginas del periódico de sueños de Mallarmé. Si lleváramos a cabo el anhelo del poeta, las imágenes que convocan y los afectos que despliegan estas piezas ocuparían unas cuantas páginas en ese periódico. No en vano, lo onírico no es sólo consecuencia de la sensorialidad que despliegan estas creaciones. En algunos casos, también está en la base de sus mecanismos de creación.

¹²¹ Huberman explica en el libro dedicado a Israel Galván que Mallarmé llevó lo más lejos posible la estética de una danza entendida como despersonalización. Huberman, G. D. (2006) *El bailar de soledades*, p. 26

¹²² “Este desplazamiento no dejaba de ser una abstracción teórica, pues la imagen es inalienable del cuerpo y, por otra parte, cualquier imagen [...] es al mismo tiempo signo. El conflicto cuerpo- imagen se reveló muy pronto no como un antagonismo dialéctico, sino más bien como una tensión productiva en el interior de la producción coreográfica”. Sánchez, J. A. (2009) “La mirada y el tiempo”, p. 13

En uno de mis encuentros con I. Zabaleta y F. Francisco me contaron que debido a su larga duración, el proceso de creación de *Dueto* estuvo muy relacionado con el inconsciente y con los sueños. La distancia que separaba a las dos creadoras, Lisboa y Gasteiz, les llevó a desarrollar el proceso mediante cartas. Una intensa relación epistolar hizo que los límites entre la una y la otra se fueran desbordando. “Llegaba un momento que tras leer las cartas de Idoia, ya no sabía si lo que escribía era fruto de mis sueños o había pasado en la realidad”, cuenta Filipa. A la hora de llevar al cuerpo todo el material escrito que habían generado en las cartas, la presencia de los sueños continuaba siendo tan importante, que las dos creadoras decidieron incluir en la dramaturgia lo que Filipa soñaba. La creadora portuguesa cuenta que los sueños le interesan como herramienta para buscar la conexión entre las cosas.

Antes de dormir, en este nimbo, pienso en las piezas. También al despertarme. Castañeda propone pensar antes de dormir en las cosas que quieres soñar y al despertarse. Y si lo haces durante mucho tiempo, puedes lograr que el consciente y el inconsciente se comuniquen más. Hay algo ahí que me resulta muy interesante¹²³.

Como es sabido, los sueños y el relato de estos mediante la palabra y la voz son elementos fundamentales para el psicoanálisis. Sin embargo, pese a que esté hablando de sueños y también esté hablando de voz, el itinerario que aquí propongo no sigue las corrientes del pensamiento del psicoanálisis (exceptuando a autores como M. Dolar, P. Phelan o K. Silverman, quienes sí enmarcan sus reflexiones en el psicoanálisis). Mi planteamiento se acerca más a la línea de pensamiento de Michael Foucault y Gilles Deleuze.

Escribe M. Foucault que el sueño no es una modalidad de la imaginación, sino que es su condición primera de posibilidad (Foucault 1999a: 73). Para el autor francés el psicoanálisis nunca ha logrado hacer hablar a las imágenes. El análisis freudiano sobre los sueños, explica Foucault, deja en la sombra la estructura morfológica y sintáctica de los sueños: sólo los analiza en su función semántica, es decir, en su significado.

La distancia entre la significación y la imagen jamás se colma en la interpretación psicoanalítica, sino es mediante un excedente de sentido; la imagen en su plenitud está determinada por su sobredeterminación. La dimensión estrictamente imaginaria de la expresión significativa queda omitida por completo. [...] Podría decirse que el

¹²³ Extracto de la conversación mantenida con I. Zabaleta y F. Francisco tras el estreno de *Bicho, eres un bicho* (Bilbao, 1/11/09).

psicoanálisis no dio al sueño otro estatuto que el de la palabra; no supo reconocerlo en su realidad de lenguaje. Y éste es el riesgo de su apuesta y su paradoja. [...] La palabra en la medida que quiere decir alguna cosa, implica un mundo de expresión que la precede y la sostiene, y le permite dar cuerpo a lo que quiere decir (Foucault 1999a: 70- 71).

Mediante la omisión de la dimensión imaginaria de la expresión, según Foucault, el psicoanálisis sólo accede a lo eventual. “Dice Freud que el sentido, a consecuencia de la represión, no puede acceder a una formulación clara y encuentra en la densidad de la imagen la vía para expresarse de modo alusivo”. De ahí que Foucault afirme que el psicoanálisis no hace hablar a las imágenes. Escribe en otro pasaje que,

El mundo onírico es un mundo propio [...] en el sentido de que se constituye sobre el modo originario del mundo que me pertenece al tiempo que me anuncia mi propia soledad. [...] Rompiendo con esta objetividad que fascina a la conciencia vigilante y restituyendo al sujeto humano su libertad radical, el sueño desvela, paradójicamente el movimiento de la libertad hacia el mundo, el punto original a partir del cual la libertad se hace mundo (1999a: 91).

Por este motivo concluye Foucault que el sueño no es una modalidad de la imaginación, sino que es su condición primaria de posibilidad. Con la imaginación no me obedezco a mí mismo, no soy mi propio amo, por la sencilla razón de que soy víctima de mi mismo. “No se puede definir lo imaginario como la función inversa o como el índice de negación de la realidad” (1999a:114). En este sentido, para Foucault, la imagen no está hecha de la misma trama que la imaginación. La imagen que se constituye como forma cristalizada y toma casi toda su vivacidad del recuerdo tiene, sin duda, ese papel sustituto de la realidad. Los inventores de imágenes descubren semejanzas y dan caza a las analogías; mientras que la imaginación, en su verdadera función poética, medita sobre la identidad. El verdadero poeta, escribe Foucault, rechaza el deseo cumplido de la imagen, porque la libertad de imaginación se le impone como una tarea de rechazo.

El valor de la imaginación poética se mide por la potencia de destrucción interna de la imagen. [...] La psicoterapia deberá apuntar a la liberación de la imaginación encerrada en la imagen. Toda imaginación para ser auténtica debe volver a aprender a soñar; y el arte poético sólo tiene sentido si enseña a romper la fascinación de las imágenes para

reabrir a la imaginación su libre camino hacia el sueño que le ofrece, como verdad absoluta su “íntangible nudo de noche” (Foucault 1999a: 117-119).

En la misma línea de pensamiento postestructuralista, G. Deleuze habla del psicoanálisis como el arte que interpreta, fuerza la regresión y reduce el inconsciente, que es concebido como un negativo o parásito de la conciencia. Frente a esto, Deleuze propone invertir la fórmula de Freud: “El inconsciente es lo que debemos producir, produzcámoslo o de lo contrario, nos quedaremos con nuestros síntomas, nuestro yo y nuestro psicoanalista”. Además de producir inconsciente, hay que hacerlo circular en el espacio social y político. El inconsciente, entonces, no es un sujeto que produce retoños en la conciencia,

es algo que hay que producir siempre que no haya impedimentos. Mejor dicho: no hay sujeto del deseo, como tampoco objeto. Los flujos son la única objetividad del deseo en cuanto tal. Nunca hay suficiente deseo. El deseo es el sistema de signos asignificantes a partir de los cuales se producen flujos de inconsciente en un campo social histórico. No hay eclosión de deseo, sea donde sea (en una pequeña familia o en una escuela de barrio) que no haga tambalearse todo el aparato, que no ponga en cuestión el campo social. El deseo es revolucionario porque aspira siempre a más conexiones. El psicoanálisis corta e interrumpe todas las conexiones, todas las formaciones, ésta es su vocación, odia el deseo, odia la política (Deleuze 2007: 89).

Siguiendo estas dos líneas de pensamiento, me interesa detenerme en dos aspectos: en la destrucción de las imágenes que la imaginación poética puede efectuar (que explica Foucault), y en la liberación del deseo (de la mano de Deleuze).

1. Cuando Pasolini, en el relato poético-político de *La Rabbia*, otorga un nuevo significado a las imágenes de un informativo que aborrece, está destruyendo el significado original de esas imágenes. En otras palabras: su relato en off, de alguna manera libera esas imágenes del significado que habían adquirido cuando eran retransmitidas por la televisión semanalmente. Así, en su personal *collage* y reconstrucción, las imágenes se mueven entre lo onírico y las pesadillas que el ser humano ha provocado a lo largo del siglo pasado. Y ahí, el camino queda abierto para la imaginación, que hace su propio ensamblaje con las imágenes y palabras que recibe. También nuestro pensamiento hace su propio camino.

El ensamblaje¹²⁴ está en la base de la estructura de los sueños, el collage, la escritura automática y también en los procesos de creación de las piezas que estoy explorando. Como hemos visto algunas de estas piezas están relacionadas con la escritura, una escritura que no persigue un contenido literario y la descripción (Valenciano, Mantero, Zabaleta, Francisco), sino que se abre al presente del cuerpo que se ha hecho lingüístico. Esto es, el momento de encuentro y participación se da en el presente cuando estas palabras son vistas y escuchadas en escena. En ese momento se desplaza nuestra mirada y nuestra atención mediante sus *micromovimientos* y *microcontramemorias*.

En este sentido, Ric Allsopp se refiere al camino abierto por obras como *Tender Buttons* de Gertrude Stein. La artista modernista americana escribió en una discusión sobre la gramática que “las sucesiones de palabras son tan agradables. Una frase significa que hay futuro”. La poética de Stein, su manera de usar el lenguaje, implicaba la acumulación de material mediante procesos de repetición. De manera gradual llevaba materiales ya existentes hacia nuevas relaciones. Esta escritura provoca un desplazamiento de la atención y rompe con nuestros modos habituales de lectura. Fuerza al lector –en nuestro caso, al/a espectador/a— a hacer un cambio en su atención¹²⁵.

Precisamente, en estos cambios de atención que suceden en el presente escénico que, como veremos es un tiempo suspendido, se da también la ruptura de la fascinación de las imágenes que encontramos en la escritura que acompaña a los trabajos de V. Mantero, I. Zabaleta, F. Francisco y M. Valenciano. Volveré sobre la relación entre el tiempo y estos pequeños cambios de atención en el capítulo sexto.

En las piezas *Bicho, eres un bicho* (2009) y *Dueto* (2006), por ejemplo, encontramos un mecanismo de destrucción interna de las imágenes. Concretamente, cuando las creadoras introducen actualizaciones en su relato (“¿cómo estáis?”), o juegan con difuminar los límites entre la una y la otra confundiendo al espectador o hacen que los significados de lo que están relatando se deslicen paulatinamente y nos introducen en un extrañamiento que se va haciendo familiar. En esta misma dirección, *Impregnaciones de la señorita Nieve y guitarra* de Mónica Valenciano invierte el juego complaciente de las imágenes cuando la creadora busca imitar la sonrisa de una rana y para ello retuerce y arruga completamente el gesto de su cara. Con este gesto grotesco e inadecuado, encarna y hace performativa (realizativa) la propuesta que

¹²⁴ Definido por R. Allsopp como un “continuo proceso de hacer y deshacer, materiales, energías y circulaciones que se encuentran y se separan”. En Allsopp, R. (2007) “Open work, postproduction, dissemination”

¹²⁵ Allsopp, R. (2008) “Still moving: 21st Century Poetics”, conferencia impartida den TQW- Precise Woodstock of Thinking, Viena

lanza al público en un momento de la pieza: “vamos a practicar la sonrisa de una rana”.

2. En segundo lugar y retomando ahora la liberación del deseo que hemos explicado con Deleuze. Como estamos viendo, estas creaciones escénicas basadas en el cuerpo se mueven entre el sueño, la imaginación, el deseo y el delirio. Entre la ruptura y el ensamblaje de las imágenes. Entre el delirio y un deseo que no se lleva siempre a más conexiones de los elementos escénicos. Entre la búsqueda de una comunicación con el espectador y un intento de impulsar mecanismos de afectividad en sus creaciones. Entre la escucha, la mirada y la tactilidad. Entre la voz, el cuerpo y el lenguaje. ¿Cuál es la relación de todos estos elementos? ¿Tienen algún punto de unión? ¿Cómo llegamos a unir, nosotros espectadores, los fragmentos de estas creaciones? ¿Qué relación hay entre la alteridad y los nuevos parámetros corpóreos en los que nos sumergen estas piezas y sus voces?

3.3. La voz, la mano, la alteridad

En una conferencia titulada “¿Qué es el acto de creación?”, G. Deleuze se preguntaba sobre las relaciones que existen entre la filosofía y el acto creativo. Si la filosofía se dedica a crear conceptos, hay un elemento que está inscrito en toda disciplina creadora: la constitución de espacios- tiempos. En su conferencia se refirió a la obra de Bresson como ejemplo de un cine en el que casi nunca hay espacios completos, sino que más bien están desconectados. “Todo sucede como si el espacio bressoniano se presentase como una serie de pequeños fragmentos, cuya conexión no está predeterminada”¹²⁶. Es aquí donde Deleuze se pregunta quién conecta esos fragmentos de espacio visual cuya relación no está dada de antemano. La respuesta que nos da es la mano: la mano es la que conecta los fragmentos inconexos.

El espacio de Bresson es la revalorización cinematográfica de la mano en la imagen. El empalme de los pequeños fragmentos de espacios bressonianos —precisamente porque se trata de fragmentos, de espacios inconexos—, sólo puede ser un empalme manual. [...] Solamente la mano puede realizar efectivamente todas las conexiones entre las partes del espacio. Y Bresson es, sin duda, el director más importante a la hora de introducir en el cine los valores táctiles (Deleuze 2007).

En relación con la importancia de la mano en el cine, Jean- Luc Godard aseguraba que como cineasta sufriría menos teniendo que renunciar a sus ojos que a sus manos (Ibídem: 283). En dos secuencias del episodio 4A de *Histoire(s) du Cinema*, encontramos sendos elogios a la mano. Tras ver la imagen de un hombre sentado en unas rocas en las que baten las olas y la voz narradora nos habla de Rilke, escuchamos la frase: “La verdadera condición del hombre [...] es la de pensar con sus manos”. Cuando alguien habla piensa al mismo tiempo con sus manos. Pensar con las manos en el caso de Godard, y la importancia de éstas en el caso de Bresson, está muy relacionado con la mesa de montaje y por extensión con el celuloide y el cine. Sin embargo, siguiendo a Godard y a Deleuze, en un contexto escénico también podemos afirmar que los fragmentos del ensamblaje que siguen estas piezas como mecanismo de creación también pueden ser conectados por la mano.

Una mano real e imaginaria que acompaña en la elaboración de sentido de los fragmentos aparentemente inconexos. En su texto, y a mi entender, Deleuze no se refiere solamente a la mano como órgano de nuestro cuerpo, se está refiriendo más bien a todo el sentido del tacto, un sentido que no pasa únicamente por la mano. De

¹²⁶ Deleuze, G. (2009) “¿Qué es el acto de creación” en *Dos regímenes de locos*, Pre-textos, Valencia

hecho, para activar el sentido del tacto no es necesario tocar los fragmentos de imágenes, de movimiento o de texto. Podemos sentir el tacto con toda nuestra percepción, con toda nuestra piel. No en vano, para Maurice Merleau- Ponty ver es palpar con la mirada. “Hemos de acostumbrarnos a pensar que todo lo visible está cortado en lo tangible, todo ser táctil está, en cierto modo, prometido a la visibilidad y hay una superposición y continuidad, no sólo entre lo tocado y el que toca, sino también entre lo tangible y lo visible”¹²⁷.

Continuando la relación entre lo tangible y lo visible, Ponty entrelaza la alteridad con el cuerpo. Nos invita a reaprender el mundo desde la percepción, a convertir nuestro cuerpo en condición de relación con el mundo y no en un obstáculo¹²⁸. En realidad el otro no está encerrado en mi perspectiva sobre el mundo porque ésta no posee unos límites definidos. Mi perspectiva se desliza en la del otro y ambas son recogidas en un solo mundo en el que todos participamos como sujetos anónimos de la percepción.

Experimento mi cuerpo como poder de ciertas conductas y de cierto mundo, no estoy dado a mí mismo más que como una cierta presa en el mundo; pues bien, es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro y encuentra en él como una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar con el mundo¹²⁹.

Esta sería otra manera de explicar que podemos introducirnos en otras coordenadas corporales haciendo familiar lo extraño y que también así nos abrimos a la alteridad, a la posibilidad del otro/a.

¿Quién es ese/a al otro lado de ti?, preguntaba T. S. Eliot en el poemario *The Waste Land*¹³⁰. Una de las respuestas de esta vasta pregunta sobre la alteridad podría ser que ese/a al otro lado de nosotros es lo que está más allá de nosotros mismos, de eso de nosotros mismos que no conocemos: el otro, lo desconocido, que probablemente es imposible alcanzar desde la comodidad de lo ya familiar. Al decir imposibilidad no me estoy refiriendo a que debemos desconfiar de la mirada o del sentido de la visión, lo que se ha llamado scopophobia¹³¹, cuestión que recorre parte de la historia de la filosofía y retomaré más adelante. Me refiero a que debemos estar

¹²⁷ Merleau- Ponty, M. (1970) *Lo visible y lo invisible*, pp. 168-172

¹²⁸ Merleau- Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*, p. 203

¹²⁹ *Ibidem*, p. 356

¹³⁰ Eliot, T.S (2006) *The Waste Land*, p.269

¹³¹ En la conferencia “Intersensoriality” impartida por S. Connor el 6.2.04 en Thames Valley University. “La scopophobia sostiene que el ojo tiene un dominio injusto en la vida individual, un dominio que tiene como resultado el relegar el resto de los sentidos”.

dispuestos a cruzar el claroscuro de lo desconocido expandiendo los sentidos, sabiendo que eso que no conocemos nunca se igualará a nosotros mismos.

¿Qué relación tenemos con lo desconocido? ¿Cómo nos relacionamos con lo no- visible? En una línea de pensamiento parecida a la que veíamos con K. Silverman cuando hablaba sobre la necesidad de situarnos en coordenadas corporales a las que no estamos habituados, P. Phelan propone habitar el puente entre nosotros y el otro estableciendo una relación diferente con nuestra mirada. Lo que se necesita para ello,

es una relación diferente entre el sujeto que mira y la imagen del otro. [...] Esta nueva relación [...] requiere más atención para comunicar lo no visible [...]. Si pudiéramos aceptar la impotencia y la pérdida [...] seríamos capaces de abandonar [...] la particular configuración de poder y deseo que informa e infecta nuestra mirada externa (Phelan 1993: 26).

Tal vez el trabajo y la experimentación con el lenguaje y con la voz, lo que las piezas que estoy explorando tienen en común, sea una de las maneras de comunicar lo no-visible y también eso de nosotros mismos que no conocemos. Tal vez, con los sentidos y el tacto expandidos a todo el cuerpo, podemos complementar eso que no podemos ver, nuestra propia espalda desde el lugar donde el otro nos está mirando, si bien estas compensaciones no son completas y no terminan de encajar y adecuarse¹³². Podemos concluir que la alteridad pasa necesariamente por el cuerpo, por el entrelazamiento, es por mi cuerpo que conozco mi propia imposibilidad –no puedo ver ni mi propia espalda— y es por mi cuerpo que (des)conozco a los demás.

En el capítulo séptimo volveré a estas compensaciones que no son completas y no terminan de encajar, así como a la cuestión de los afectos. Me interesa introducirlas ahora porque son precisamente los afectos los que nos brindan la posibilidad de afectar al/a otro/a y abrirnos a un lugar desconocido en el que el yo deja de ser yo y el tú deja de ser tú para que emerja el espacio que hay entre nosotros. Un cuerpo es, sobre todo, lo que éste puede hacer, la posibilidad que tiene de afectar y ser afectado (Spinoza 2007:193). Es decir, que un cuerpo no es algo prefijado, sino que está atravesado por la capacidad y la posibilidad de afectar y ser afectado.

A mi parecer, cuando la danza rompe a hablar, además de situarnos en nuevos parámetros corpóreos e introducir modificaciones en nuestra atención que pueden abrirse a la alteridad, está generando un efecto bidireccional.

¹³² Hago referencia aquí a la idea de círculos desencajados de Merleau- Ponty recogida en *Lo visible y lo invisible* (1970), p.173

- 1- Primera dirección: la danza afecta al lenguaje. La manera en que estas creaciones trabajan el entrelazamiento del cuerpo, la voz y la palabra está produciendo un efecto sobre el lenguaje. Digo esto porque en las creaciones que estoy explorando podemos alcanzar una experiencia de lenguaje que no necesariamente pasa por su discursivización ni por el logocentrismo, aspectos que explicaré en el capítulo quinto.
- 2- Segunda dirección: el lenguaje afecta a la danza. Por un lado, porque la danza hace visible otras formas de entender la relación entre el cuerpo, su voz y su lenguaje. Y por otro, porque mediante el lenguaje y la voz, ese cuerpo –en su quietud o movimiento— tiene la posibilidad de adquirir mayor volumen y tactilidad en el espacio, puede hacerse vibrátil mediante las palabras y la voz.

El encuentro entre la voz, el cuerpo y la palabra en las coreografías experimentales produce, entonces, un efecto recíproco: de la misma manera que el lenguaje afecta a la danza, está afecta al lenguaje. Se mantienen así abiertas una serie de tensiones, en un ensamblaje de memorias visibles, cinéticas y estrategias que aumentan la capacidad de un cuerpo para comunicar e integrarse con otros cuerpos.

La coreografía usa formas y trayectorias de movimiento que dejan un rastro visible pero impermanente. Propone una serie continua de preguntas [...] que intenta sostener cuerpos en movimiento [...]. Al igual que otras modalidades de la escritura, la coreografía puede ser cualquier movimiento que pueda ser leído. No tiene por qué ser coreografiado. Es un catalizador físico y conceptual que negocia entre el riesgo y el control en la producción de espacio y la exploración de relaciones físicas. Recuperable como la memoria interior o la exterior, la coreografía es una fuerza de potencia: sobre lo que no sabemos de nosotros mismos, sobre lo que tememos y deseamos en nosotros y en los demás. Es, como otras prácticas, generadora de significados que oscilan entre las formas, las contingencias y flujos de la cultura contemporánea [...]¹³³.

En esta oscilación de formas, contingencias y flujos de la cultura contemporánea, ¿qué relación existe entre la danza, el lenguaje, la voz y la alteridad? Cuando le decimos “yo” a alguien de un modo particular, estamos solicitando de ella una interpelación recíproca. La estamos invitando no meramente a hacernos llegar el pronombre de segunda persona, sino también a tomar de nosotros el de la primera. En

¹³³ Allsopp, R. (2008) “Still moving: 21st century poetics”.

el análisis que dedica a *Historie(s) du cinema* de Godard, explica K. Silverman que los actos de habla tienen una dimensión psíquica además de lingüística, y solo pueden poner en práctica todo de lo que son capaces cuando la primera dimensión tiene lugar al tiempo de la otra. “¿Pero cuál es esta dimensión psíquica, y cómo tiene lugar? El *tú* tiene lugar, sugiere Godard, cuando se ve acompañado por *algo* de la *esencia* de quien habla: cuando quien habla *piensa*, al mismo tiempo, con sus *manos*”.¹³⁴

¿Cómo devenir otro/a?, se preguntaron Zabaleta y Francisco al inicio del proceso de creación de *Dueto*. La búsqueda de la respuesta les llevó a unas cartas escritas a mano, a una relación epistolar en la que las dos creadoras fueron difuminando los límites entre la una y la otra: generaron un lugar en el que el yo deja de ser sólo yo y el tú deja de ser sólo tú. A pesar de que estén narradas en primera persona, cuando las cartas son leídas en escena se da una despersonalización, brota un lugar impersonal, y puede que no sea casualidad las dos creadoras dejaran emerger su voz a la hora de responder a esta pregunta, ya que la voz está ligada a la alteridad.

Escribe el filósofo esloveno M. Dólar que la voz interior se convierte en exterior, inherentemente atada a la abrumadora presencia del otro. La voz es pura alteridad, previene de la auto-reflexión: “es la apertura hacia el ser” (Dolar 2006: 96). La voz es entre dos porque es el elemento que “ata el sujeto y el otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, al igual que conforma el enlace entre el cuerpo y el lenguaje sin pertenecer a ninguno de los dos” (Ibídem: 103).

Decía que el/la otro/a siempre tendrá una dimensión desconocida, existe un descentramiento, un desencajamiento, no podemos pretender alcanzar completamente a ese/a que se sitúa al otro lado de nosotros. Al igual que el otro/a, también la voz tiene una dimensión desconocida, es un espacio potencial que habita entre el cuerpo y el lenguaje sin llegar a pertenecer del todo a ninguno de los dos. Cuando escuchamos nuestra propia voz, siempre hay un momento de extrañamiento y nos preguntamos, ¿es realmente así mi voz? Pero, ¿qué sucede con la voz? ¿Por qué tiene este potencial e introduce a la vez un elemento desestabilizador?

¹³⁴ Silverman, K. (2009) *El sueño del siglo XIX*, p. 18

Fragmento: el relato de Suely Rolnik

Una tarde de sábado, mientras cantaba una canción de su Brasil natal en una clase de canto, Suely Rolnik decidió dejar su exilio de París y regresar a su tierra. Este relato tiene dos escenas que suceden durante su estancia en París. Primera escena, 1973, coincide con el comienzo de su amistad con G. Deleuze. Rolnik lleva más de dos años asistiendo a los seminarios de Deleuze y paralelamente hace sesiones de análisis y terapia con Felix Guattari. Un día Deleuze regaló a su alumna un LP con la ópera *Lulú* de Alban Berg. Le sugirió que comparara el grito de muerte de Lulú, personaje principal de esta ópera, con el de María, personaje de *Woyzeck*.

Segunda escena, 1978, sábado por la tarde, clase de canto de Rolnik. Esa tarde la profesora pide a sus alumnas que escojan y canten una canción. Suely escoge una canción de la corriente del Tropicalismo, de su tierra natal. Y ahí es donde empieza la ruptura. En ese momento, la pensadora brasileña es tomada por un extrañamiento,

“[...] primero, la sensación de que este timbre que me pertenece desde siempre, y que a pesar de haber sido silenciado mucho tiempo, es como si nunca hubiera dejado de expresarlo; después, porque a medida que fluye, su vibración y a pesar de su suavidad parece perforar mi cuerpo, que de repente se muestra como petrificado. Siento que el blanco del pantalón y la remera que estoy vistiendo como si fuese una piel/ yeso compacta envolviendo mi cuerpo; [...] lo curioso es que ese endurecimiento del cuerpo se revela en el momento en que mi voz filosa lo perfora, como si de algún modo la voz y la piel estuviesen imbricadas. ¿Será que el cuerpo se rigidizó junto con la desaparición del timbre de voz? Sea como fuese, el yeso se había tornado un estorbo del que me tenía que librar lo más rápido posible. En ese instante decidí volver a Brasil”.¹³⁵

Tras la experiencia de la dictadura y la prisión en Brasil, Rolnik se había exiliado en París. Durante su exilio decidió hablar sólo francés, que se convirtió en su lengua adoptiva. Al hilo de esta experiencia traumática, explica la pensadora que los regímenes totalitarios no inciden solamente en lo visible y concreto, sino también en lo invisible del deseo. En este mismo relato Rolnik habla del deseo como una

¹³⁵ Rolnik, S. (2001) “Deleuze esquizoanalista”, revista Campo Grupal nº23, abril de 2001.

“atracción que nos lleva en dirección a ciertos universos y repulsión que nos aleja de otros, sin que sepamos exactamente por qué; formas de expresión que creamos para dar cuerpo a los estados sensibles que esas conexiones y desconexiones van produciendo en la subjetividad”. Cuando parte de la vibratibilidad del cuerpo queda anestesiada, uno de sus efectos más nefastos es el de separar el habla de los estados sensibles.

Entonces, ¿qué sucedió esa tarde cuando Rolnik volvió a cantar en su idioma? En ese momento entendió que el grito de Lulú, la voz que Deleuze le había regalado en un LP, era una violenta reacción a la muerte. Esto era lo que ella sentía al escuchar a Lulú: la voz vibraba en su cuerpo y a pesar de la intensidad de su dolor, tenía el efecto de vitalizarlo. Era un canto a la vida. Frente a ésta María, la otra voz sobre la que debía reflexionar Rolnik, era un timbre mortífero.

“Cuando canté como un pajarito tropicalista se tornó audible el silenciamiento en mi voz del timbre mortífero de María delante del peligro de la muerte, y en su lugar apareció nuevamente el timbre de Lulú. Yo ya podía reconectarme con mi cuerpo, hablar a través del canto y de sus estados sensibles, reintegrar en la voz el canto y el habla. Deleuze había sido mi esquizoanalista al lanzar en el canto, a través del timbre del grito, la posibilidad de un efecto analítico”¹³⁶.

La voz, su propia voz, ayudó a Rolnik a reconectarse con su cuerpo, provocó en ella una fuerza que desconocía. Pero, ¿por qué venció la voz de Lulú sobre la mortífera de María? ¿Qué es lo que emerge en el espacio vacío de la voz?

¹³⁶ *Ibidem*.

CAPÍTULO 4. LA VOZ, UN ESPACIO POTENCIAL

Fragmento: el relato de Xamudio

A mi abuelo solían llamarle *Xamudio*, por el nombre del caserío donde nació, en un valle de Etxalar (Nafarroa). *Xamudio* fue alistado en el ejército español para luchar en la Guerra de Marruecos (1911-1926). Una guerra llevada a cabo por soldados reclutados de manera forzosa, de la que sólo los pudientes lograban librarse pagando a alguien que les sustituyera. Una guerra en la que las tropas franco-españolas usaron armas químicas. Una guerra en la que murieron más de 13.000 soldados, lo que hizo que se conociera como el desastre de Annual¹³⁷.

Mi abuelo apenas hablaba cuando regresó. Parece que el horror de esta experiencia sumada a otros pasajes dolorosos de su vida le quitaron la posibilidad de una palabra sosegada. Se convirtió en un ser silencioso y hermético. A veces, cuando estaba en compañía improvisaba *bertsos*¹³⁸ y en la letra de estas coplas rimadas iba contando, con cuentagotas e ironía, cuestiones relacionadas con la actualidad o con lo que sucedía en la conversación en ese momento. Llegó a comunicarse sólo cantando, sintetizaba en sus estrofas todo lo que quería decir. Un día el cura del pueblo fue al caserío que *Xamudio* había arrendado con la intención de cobrar el impuesto para la parroquia. Mi abuelo le invitó a marcharse con un *bertso*. Cuando le conocí apenas pronunciaba palabra: su cuerpo se convirtió en una voz que cantaba, hizo de la voz su identidad hasta que se apagó como una vela.

Una vez entrevisté a Antonio Zavala, cura y miembro de Euskaltzaindia (Academia de la Lengua Vasca). Aún no sabía que él había conocido a mi abuelo y no lo supe hasta años después. Recién licenciada en Ciencias de la Información colaboraba, entre otros medios de comunicación con el semanario "Argia", publicación que me encargó la entrevista. Unos años después, el día que murió Zavala, recordé lo frío y distante que fue conmigo en nuestro primer y único encuentro. Al poco tiempo descubrí un libro suyo en una estantería de mi casa natal. Formaba parte de la colección "Auspoa", dedicada al bertsolarismo, y recogía la historia de los bertsolaris de la zona del

¹³⁷ Leguineche, M. (1997) *Annual 1921: El desastre de España en el Rif*

¹³⁸ Cantos improvisados con rima basados en la tradición oral del País Vasco. En la actualidad, tienen una gran presencia y popularidad en la sociedad vasca. Numerosas escuelas especializadas enseñan la técnica de los bertsos. En diciembre del 2009 Maialen Lujanbio ganó el Campeonato Nacional que se celebra cada cuatro años. Y se convirtió en la primera mujer que se pone la *txapela* en la historia del bertsolarismo.

Bidasoa. En el mosaico de fotografías de la portada del libro reconocí inmediatamente Bordaberri: el caserío donde nació y creció mi madre. Abrí las páginas del libro y enseguida encontré el nombre de mi abuelo, Francisco Elizalde. Era un pasaje en el que Zavala contaba que mi abuelo hizo de testimonio directo de unos bertsos del difunto *bertsolari* Axura. Esos bertsos de Axura ya habían sido editados y publicados, pero la publicación había desaparecido sin dejar rastro alguno. Zavala acudió a mi abuelo porque sabía que él había escuchado cantar a Axura en varias ocasiones y tenía grabadas las estrofas en su memoria. De esta manera la voz de *Xamudio* se convirtió en la memoria viva de esos bertsos. Uno de los bertsos que mi abuelo cantó frente a Zavala dice: “Batzuek esan eta / besteak aditu, / bidian hasi giñan, / orain ezin gelditu; / zer dan ikasi gabe / eztegu etsitu, / nahi deguna eginda / ezkera gelditu”¹³⁹. Puede que *Xamudio* añadiera palabras nuevas a las estrofas, incluso que añadiera sus propias rimas. Puede que entre su personal reconstrucción y el original de Axura construyera una no- memoria. Sin rastro ninguno de los originales, Zavala no tuvo más remedio que creer en la memoria de mi abuelo y dar por buenos los bertsos que le cantó frente a una grabadora. Y así han sido publicados en la colección de “Auspoa”.

Ahora, cada vez que leo estas palabras en las páginas del libro escucho de fondo la voz de mi abuelo: éste es el único valor que tienen para mí, más allá de su veracidad, que nunca podremos comprobar al menos que aparezca algún día la publicación original de aquellos bertsos de Axura.

¹³⁹ Unos dicen y otros escuchan / empezamos el camino, / ahora no podemos detenernos; / sin aprender lo que ha sido / no nos hemos resignado / haciendo lo que queríamos / no hemos cedido.

4.1. Experiencia de barbarie, pobreza de experiencia

Me permito traer a estas páginas un fragmento semi-autobiográfico por dos motivos. En primer lugar, porque cuando W. Benjamin narra la experiencia de barbarie y la pobreza de experiencia, se refiere a los soldados que durante la Primera Guerra Mundial volvían mudos del campo de batalla. Esta vivencia de barbarie, esta irreversible pérdida de la posibilidad de articular el lenguaje dentro de la lógica, se parece demasiado a la que sufrió *Xamudio*. En el relato de Benjamin los soldados regresaban,

No enriquecidos, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. [...] Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano¹⁴⁰.

Benjamin se refiere a una pobreza nueva que ha caído sobre el hombre, una pobreza que va acompañada del desarrollo de la técnica. Se pregunta para qué valen los bienes de la educación si la experiencia no nos une ella. “Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie”. No sólo ha sido privado de su biografía, escribe Benjamin, al hombre contemporáneo se le ha expropiado la experiencia: la incapacidad de transmitir experiencias quizá sea uno de los datos ciertos de que dispone sobre sí mismo.

En *Infancia e historia* Giorgio Agamben retoma el diagnóstico de pobreza de experiencia que ya había vaticinado Benjamin y va más allá afirmando que para efectuar la destrucción de la experiencia hoy es suficiente la pacífica existencia cotidiana de una gran ciudad. Esta incapacidad para traducirse en experiencia es lo que vuelve hoy insoportable —como nunca antes, matiza Agamben—, la existencia cotidiana. “Antes lo cotidiano —y no lo extraordinario— constituía la materia prima de la experiencia que cada generación le transmitía a la siguiente”. Hoy sin embargo, las experiencias se realizan fuera del hombre y éste las contempla con alivio.

Escribe Agamben que los “Ensayos” de Montaigne representan la última obra de la cultura europea que se funda íntegramente en la experiencia. Y se remonta hasta el nacimiento de la ciencia moderna para hallar el inicio de la destrucción de esa experiencia, ya que hasta ese momento la experiencia y la ciencia ocupaban cada uno

¹⁴⁰ Benjamin, W. (1982) “Experiencia y pobreza”

su lugar. Sin embargo, en su búsqueda de la certeza, la ciencia moderna anula esa separación y hace de la experiencia el lugar, el método, el camino del conocimiento. “Como consecuencia de esto, conocimiento y experiencia se refieren a un sujeto único: el *ego cogito* cartesiano, la conciencia. Frente a este yo sustantivado que une experiencia y conciencia, frente a este sujeto único, escribe Agamben, hay que recobrar la experiencia que se puede hacer y tener. La idea de *Erlebniss* de “experiencia vivida” es decir, aquella experiencia pura que debiera ser su fundamento (Agamben 2007: 45-46).

Por esto afirma Agamben que una teoría de la experiencia que pretenda plantear de manera radical el problema de la experiencia pura, debería recoger los movimientos anteriores a esa “expresión primera” de la experiencia, debería necesariamente preguntarse, “¿existe una experiencia muda?, ¿existe una infancia de la experiencia?, y si existe, ¿cuál es su relación con el lenguaje?” (Ibídem:48). Y es ahí, explica Agamben, una vez que el límite de la experiencia se ha invertido y retrocede hacia la infancia, donde se hace preciso descifrar los rasgos de una nueva experiencia. Para Agamben un planteamiento riguroso del problema de la experiencia debe toparse con el problema del lenguaje y es en la infancia donde más visible se hace este problema, cuando pasamos de la mera emisión de sonidos, de la voz, al habla. Como consecuencia de esto afirma que una teoría de la experiencia sólo puede ser una teoría de la infancia. Sin embargo,

la infancia a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje que en un momento determinado deja de existir para volcarse en el habla. [...] el problema de la experiencia como patria original del hombre se convierte en el problema del origen del lenguaje, en su doble realidad de lengua y habla (Agamben 2007: 66).

Es decir, Agamben no sitúa esa experiencia en una infancia en sentido cronológico. Precisamente la experiencia es que el hombre no ha sido ni será hablante desde siempre. “Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante: eso es la experiencia” (2007: 70). Es por esto, concluye Agamben, que el lenguaje es el lugar donde la experiencia debe volverse verdad. Sin embargo, la infancia ejerce otra influencia más decisiva sobre el lenguaje, ya que insta en el lenguaje la escisión entre lengua y discurso,

Lo que distingue al hombre de los demás seres vivos no es la lengua en general [...] sino la escisión entre lengua y habla, entre lo semiótico y lo semántico, entre sistema de signos y discurso. [...] Los animales no están privados de lenguaje [...]. Los animales no entran en la lengua, están siempre en ella [...]. En esa diferencia, en esa discontinuidad

encuentra su fundamento la historia del ser humano [...]. Sólo porque hay una infancia del hombre [...] hay una diferencia entre lengua y discurso. [...] Y sólo por eso hay historia. (2007: 71-73)

Por lo tanto, lo humano sería ese pasaje de la lengua al habla, al discurso, y ese tránsito, ese instante es la historia. Para hablar de ese tránsito, se hace preciso regresar a la voz y a su promesa, es decir, a la palabra, ya que en este tránsito se encuentra precisamente el espacio vacío de la voz.

En segundo lugar, además de por la experiencia de barbarie y por la relación entre lenguaje y experiencia, me he detenido en la historia de Xamudio porque siempre tuve la impresión de que su voz le protegía de algo. Era como si intentara ahuyentar algo con su voz y sus palabras, como si éstas generaran un tejido no visible a nuestros ojos. Tradicionalmente el sonido vocal formaba un aura alrededor del cuerpo. Este aura era parte de la identidad subjetivamente determinada del ser humano. Y la promesa de ese sonido vocal era la palabra. Una palabra que tardaba en llegar. Una palabra que, como hemos visto en el relato de Xamudio y el de Benjamin, se rompía en pedazos tras una experiencia traumática.

También en las experiencias coreográficas que nos ocupan, son la palabra y la voz las que saltan en pedazos. Las palabras y la voz se descomponen. Obviamente, los motivos de esta deconstrucción son artísticos, de elección formal y no están relacionados con la experiencia de barbarie o traumática que acabo de relatar. Sin embargo, no es casualidad que cuando Vera Mantero recibe el encargo de hacer una pieza sobre Josephine Baker y el pasado colonial de su país, decida que su voz rompe a hablar mediante la repetición, en una letanía. O que Irena Tomazin al abordar el remake de su pieza *Caprice*, con la que no está artísticamente satisfecha, recurra a la voz de una manera tan poco habitual. En las decisiones formales y estéticas adoptadas por ambas creadoras durante el proceso de creación subyace la creencia de que cuando desde la escena se habla de un “pasado traumático” (el colonial o el profesional), una vez que se ha decidido utilizar el lenguaje, es preferible adentrarse en un terreno más poético y no recurrir a la discursivización de la palabra o a un uso cotidiano de ésta. En el caso de Irena, la voz es la oportunidad que tiene para crear nuevas texturas y paisajes sonoros y reconstruir una pieza que, según ella, ha fracasado.

En efecto, una vez que se descomponen los elementos que estaban tensamente ajustados en las dramaturgias del teatro o de la danza más clásica, cuando el sonido y la voz se separan y se organizan siguiendo su propia lógica, cuando el espacio-

corporal, el espacio escénico y el espacio del espectador están divididos, redistribuidos y nuevamente unidos por el sonido y la voz, la palabra y el ruido, emerge una experiencia específica de la dimensión visual, auditiva y también táctil. Dentro del teatro, si la voz se definía como el instrumento más importante del actor, pasa ahora a ser asunto de todo un cuerpo que deviene voz.

En el teatro posdramático [...] la disposición electrónica y corporal/ sensorial descubre recientemente la voz. [...] Hace de la presencia de la voz la base de una semiótica auditiva y la separa del significado, considerando el acto de hacer señas como *gesticulaciones de la voz* y como escucha de los ecos las mazmorras de los palacios literarios. Este es un sono-análisis del inconsciente del teatro: más allá de los eslogans de los gritos del cuerpo, más allá de los sujetos de los significados vocales. No es “yo” sino “ello” el que está hablando (Lehman 2006:149).

Así el eje voz/ espacio se hace determinante en las dramaturgias en las que la intriga, la historia o el drama han dejado de ser lo principal y la semiótica auditiva pasa a primera plano. Y como consecuencia de ello, el vacío y los espacios del entre adquieren protagonismo. Una vez que los elementos escénicos saltan en pedazos y se descomponen; cuando la voz se trabaja como un elemento más en las prácticas coreográficas basadas en el cuerpo y, especialmente, cuando la investigación se centra en ésta, como estamos viendo, se abre un nuevo campo de experiencia tanto para los creadores como para nosotros, que recibimos esas creaciones.

En las piezas de Vera Mantero e Irena Tomazin, en el relato de Rolnik sobre aquella tarde que decidió dejar París y regresar a Brasil tras su clase de canto y en el pasaje de vida de mi abuelo, además de provocar extrañamiento la voz se convierte también en una potencia de apertura. Entonces, ¿qué es lo que emerge en el espacio vacío de la voz?

4.2. Pensar el espacio vacío y potencial de la voz

Hay una línea que une el itinerario que presentan dos obras de Agamben: *Infancia e istoria* (1977) y *Il linguaggio e la morte* (1982). Esa línea es la voz. Una voz que está latente, incluso se hace presente, pero no termina de afirmarse. En el prólogo que Agamben escribe para la reedición de la primera obra –titulado “Experimentum Linguae”¹⁴¹—, reconoce que precisamente en estas dos obras algunos escritores corroboran el proyecto de otro libro que permanece obstinadamente no escrito. El título de esta obra, dice Agamben, sería la *Voz humana* o, según otros apuntes, *Etica o sobre la voz*.

A la espera de esta obra que permanece inédita, no tengo otra opción que adentrarme en los dos libros mencionados siguiendo el rastro de la voz, una voz que siempre está latente en las páginas, como reconoce el propio Agamben, aunque ésta sólo se menciona de manera explícita en algunos pasajes.

Se pregunta Agamben si existe una voz humana, una que sea la voz del hombre como el chirrido es la voz de la cigarra o el rebuzno es la voz del asno: “¿Cuál es la relación entre voz y lenguaje, entre *phone* y *logos*? Y si algo como la voz humana no existe, ¿en qué sentido el hombre puede ser definido como el animal que posee lenguaje?” (Agamben 2007: 214). En el fondo, el pensador italiano se está preguntando, ¿qué significa hay lenguaje?, ¿qué significa yo hablo? En el próximo capítulo volveré sobre estas preguntas, pero me interesa introducirlas ahora porque la infancia representa el “experimentum linguae” original, en el sentido de que los límites del lenguaje no se buscan fuera del lenguaje sino en el mismo lenguaje. Esto hace que en la infancia, el momento que pasamos de la lengua al habla, sea una experiencia de lenguaje en su pura autorreferencialidad. Quien realiza esta experiencia, es decir, nosotros en nuestra infancia y cada vez que nos faltan las palabras siendo ya adultos, nos situamos ante una dimensión completamente vacía ya que estamos ante una lengua que está a punto de convertirse en habla.

Podría pensarse que después a lo largo de nuestra vida repetimos el “experimentum linguae” cada que vez que decidimos hablar. “Hacemos [...] esta experiencia [...] sólo cuando los nombres faltan, cuando la palabra se interrumpe en nuestros labios” (Agamben 2007: 217). Entonces, hacemos experiencia del lenguaje sólo cuando se manifiesta que nos faltan los nombres, que las palabra se interrumpen en nuestros labios, que podemos hablar pero también podemos decidir no hacerlo. No en vano, el ser humano es el único

¹⁴¹ En la edición italiana este texto es parte del prólogo. Sin embargo, en la edición castellana, publicada en Argentina, el texto forma parte del último capítulo. Seguimos aquí la paginación de esta última edición.

que puede ser menos de lo que es. A diferencia de los animales, nosotros podemos decidir no actualizar o no consumir nuestra potencialidad. “La potencia –o el saber– es la facultad específicamente humana de mantenerse en relación con una privación, y el lenguaje, en cuando está dividido entre lengua y discurso [...] no es nada más que esta relación (Ibídem: 218).

Compartimos la voz, ese signo de dolor o placer, con otras especies. Sin embargo, el logos, el lenguaje, tiene la capacidad de expresar lo conveniente y lo inconveniente, lo justo y lo injusto. ¿Y qué es lo que provoca y permite el paso de la voz al lenguaje? *Las grammata*, las letras articulan la voz y ocupan el hiato entre voz y lenguaje en la estructura original de la significación. El espacio vacío o el hiato que hay entre la voz y el lenguaje es el mismo que existe entre la lengua (potencia, posibilidad) y discurso (acto).

Agamben describe el espacio entre la voz y el logos como un espacio vacío y es precisamente en este vacío, en esta afonía, donde el *ethos* y una comunidad se hacen posibles. Es en este espacio vacío donde se abre el espacio de la ética.

Si la expresión más adecuada para la maravilla de la existencia del mundo es la existencia del lenguaje, ¿cuál es entonces la expresión justa para la existencia del lenguaje? La única repuesta posible a esta pregunta sería: la vida humana en cuando *ethos*, en cuanto vida ética. Buscar una *polis* y una *oikia* que esté a la altura de esa comunidad vacía e imposible de presuponer es el deber infantil de la comunidad que viene (Ibídem: 222).

Como he explicado, cuando Agamben habla de infancia no se refiere a ésta en sentido cronológico. La experiencia es que el hombre no ha sido ni será hablante desde siempre, y que ha sido y es todavía in-fante: esto es precisamente la experiencia.

En la segunda obra que traigo a estas páginas, el *Lenguaje y la muerte*, Agamben explica con mayor detenimiento el problema de la voz. Esta publicación recoge un seminario de ocho días de duración sobre las relaciones entre la facultad del lenguaje y la facultad de la muerte. Concretamente en este seminario se produce una reivindicación del problema de la voz y de su gramática como estructura originaria de la negatividad. Durante el seminario Agamben retoma la cuestión de la pobreza de la palabra, en concreto, cuando explica que hacer la experiencia de la negatividad es siempre ya inherente a todo querer-decir de una certidumbre sensible. “Como el animal conserva la verdad de las cosas sensibles simplemente devorándolas, es decir,

reconociéndolas como nada, así el lenguaje custodia lo indecible diciéndolo, es decir, tomándolo en su negatividad” (Agamben 2003: 32). El lenguaje captura en sí el poder del silencio y lo que aparecía como indecible “profundidad” puede ser custodiado –en cuanto negativo— en el corazón mismo de la palabra.

Agamben explica la fractura que existe en el lenguaje entre mostrar y decir: el pronombre es precisamente la parte del discurso en la que se realiza el paso del mostrar al significar. Desde esta perspectiva los pronombres, como los otros indicadores y a diferencia de los otros signos del lenguaje que se remiten a una realidad léxica, se presentan como “signos vacíos” que se hacen “llenos” apenas el locutor los asume en una instancia del discurso. “Su cometido es operar la conversión de lenguaje en discurso y de permitir el paso de la lengua al habla” (Ibídem 2003: 48-49). La enunciación y la instancia del discurso no son identificables como tales sino a través de la voz que las profiere, “y sólo suponiéndole una voz puede mostrarse algo como un tener-lugar del discurso. Como había entendido un poeta y tal vez más claramente que los lingüistas [...] el que anuncia, el locutor, es ante todo una voz” (Ibídem 2003: 60).

Ciertamente, la voz nos dice mucho sobre la persona que toma la palabra, de alguna manera la voz habla antes de hablar. El poeta al que se refiere Agamben es Valéry, concretamente cuando éste escribe “el yo y el mí es la palabra asociada a la voz. Es como el sentido de la voz misma, ésta considerada como signo”.

Es importante señalar que para Agamben la voz es pura indicación y no significación: ésta es la dimensión diferente y más original de la voz, representa la dimensión ontológica fundamental. Considerada de esta manera la voz se mostrará como un espacio vacío potencial, una “pura intención de significar, como puro querer-decir, en el que algo se da a entender sin que se produzca todavía un acontecimiento determinado de significado” (Ibídem: 62). La voz, escribe Agamben, no es simplemente el mero flujo de sonido emitido, así como el Yo, el locutor, no es simplemente el individuo de quien proviene el sonido. Y es aquí donde Agamben propone hablar de la otra Voz, que escribe con mayúsculas para distinguirla de la voz como mero sonido.

Una voz como mero sonido (una voz animal) puede ciertamente ser indicio del individuo que la emite, pero no puede en ningún modo remitir a la instancia del discurso en cuanto tal ni abrir la esfera de la enunciación. La voz animal [...] debe necesariamente quitarse para que el discurso significante tenga lugar. El tener-lugar del lenguaje entre quitarse de la voz y el acontecimiento de significado es la otra Voz. [...] Esta Voz [...] tiene el estatuto de un *ya-no* (voz) y de un *todavía-no* (significado),

constituye necesariamente una dimensión negativa. Es *fundamento*, pero en el sentido de que es lo que va *al fondo* y desaparece, para que el ser y el lenguaje tengan lugar (Ibídem 2003: 66).

En efecto, esta Voz con mayúsculas que va más allá de la voz como emisión de sonido y aún no alcanza un significado, abre el lugar del lenguaje y lo abre de tal modo que está siempre ya atrapado en una negatividad (todavía-no del significado) y, ante todo, relacionado siempre a una temporalidad. Dice Agamben que la voz es cronotética porque se abre al ser y al tiempo: “En cuanto que tienen lugar en La Voz (es decir, en el no-lugar de la voz, en su ser-sido) el lenguaje tiene lugar en el tiempo. Mostrando la instancia de discurso, la Voz abre, a la vez, el ser y el tiempo”.

Agamben no se interesa por la dimensión significativa de la voz y tampoco por los afectos que se pueden transmitir a través de ésta. Reconoce que esta dimensión le parece útil, pero busca liberar la voz de la expresión de los afectos, de los residuos de un vocabulario psicológico. Sin embargo, en estas páginas no podemos considerar solamente la voz como indicación y dejar de lado su dimensión afectiva. En primer lugar, porque esta dimensión afectiva también está relacionada con la potencia de apertura de la voz (recordemos los relatos de Rolnik y de mi abuelo). Y, en segundo lugar, por su posibilidad de desestabilización (presente, por ejemplo, en las creaciones de Mantero, Zabaleta, Francisco, Burrows, Fargion, Tomazin y Jurisic).

Considero entonces la Voz como pura enunciación, siguiendo a Agamben, pero tengo también en cuenta su dimensión afectiva; la voz como posibilidad de abrir y experimentar nuevos campos de experiencia; la voz como tejedora y entrelazadora de otra relación entre el cuerpo y el lenguaje; la voz como una apertura a la interrogación. La voz como posibilidad de afectar y ser afectado.

Entonces, aunque siga el planteamiento de Agamben, no puedo obviar que en las piezas que estoy explorando esas voces devienen algo más que una pura intención de significar. Siendo cierto que en algunos casos no tienen un significado claro, algunos creadores escénicos difícilmente logran liberarse de las posibilidad de afectar al espectador con sus voces y, como consecuencia, ser también afectados. Por un lado, porque esa voz se convierte en pura potencialidad y genera afectos en el presente del espacio escénico. Y por otro, porque resulta difícil no ser afectados por esa doble dimensión de potencia de apertura y extrañamiento. Por todo ello puedo decir que las estrategias coreográficas cartografiadas en *Voic(e)scapes* hacen visible una experiencia de la voz. Pero a diferencia de la experiencia de la voz que desarrolla Agamben, es una experiencia en la que sí entra la dimensión afectiva –y no

necesariamente la psicológica—. Las personas son convocadas en su subjetividad y ésta entra en acción.

En la quinta jornada del seminario dirigido a pensar la relación entre el lenguaje y la muerte, explica Agamben que precisamente la experiencia de la Voz, esa voz con mayúscula,

pensada como puro y silencioso querer decir y como puro querer tener conciencia, desvela su tarea ontológica *fundamental*. El ser es la dimensión del significado de la Voz como tener-lugar del lenguaje, es decir, del puro querer-decir sin ser dicho y del puro querer-tener-conciencia sin conciencia. El pensamiento del ser es el pensamiento de la Voz (Ibídem: 100).

En el texto que cierra *El lenguaje y la muerte*, Agamben da un paso más y escribe que sólo podemos pensar en el lenguaje porque éste es, y a la vez no es, nuestra voz. No en vano hay una suspensión, una cuestión no resuelta en el lenguaje: “Si es o no es nuestra voz, como el rebuzno es la voz del asno y el chirrido la voz de la cigarra. Por eso no podemos, al hablar, dejar de pensar, de tener en suspenso las palabras. El pensamiento es la suspensión de la voz en el lenguaje” (Ibídem: 174). Pensar, dice Agamben, es algo que sólo podemos hacer si el lenguaje no es nuestra voz, sólo si en él medimos hasta el fondo nuestra afonía, “lo que llamamos mundo es ese abismo” (Ibídem: 175).

La potencia es la facultad humana de mantenerse en relación con una privación, con la posibilidad de poder hacer algo pero no hacerlo. Entonces, donde Agamben dice espacio vacío y lugar de la negatividad, de la afonía, podemos decir que se está refiriendo a la potencialidad de la voz. Una afonía, una potencialidad que encontramos en algunas de las piezas de danza que se recogen en este trabajo. Acaso, ¿no percibimos ese puro querer decir cuando escuchamos la letanía de Baker encarnada en Vera Mantero o su cuerpo balanceándose en el silencio las esculturas de Rui Chafes? Y cuando vemos el cuerpo contorsionado de Leja Jurisic emitiendo esas voces cuya procedencia nos cuesta situar, ¿no estamos ante un puro querer decir de la voz? Igualmente, cuando presenciamos el dúo de Jonathan Burrows y Matteo Fargion, ¿no estamos ante unas voces que a veces son puro sonido pero que también alcanzan la significación, como resultado del azar? Estos trabajos nos permiten tener experiencia de lo que es un cuerpo lingüístico y vocal. De alguna manera inyectan lenguaje y voz en nuestros cuerpos.

Los dos libros mencionados hasta ahora recogen las tesis principales de Agamben sobre la voz. También en los artículos “Vocación y voz” y “El yo, el ojo, la voz”¹⁴², el pensador italiano vuelve a la importancia que la voz y el lenguaje tienen en el ser humano.

En el primer artículo, Agamben recurre a la palabra alemana *Stimmung*, una palabra difícil de traducir a otros idiomas porque no se refiere solamente a un estado de ánimo. Por su proximidad con *Stimme* (voz), la palabra *Stimmung* también está relacionada con la esfera acústico- musical. Por este motivo explica Agamben que “lo que en *Stimmung* está en cuestión es la posibilidad, para el hombre hablante, de hacer la experiencia del nacer mismo de la palabra”¹⁴³. Afirma Agamben que sólo en tal palabra el proyecto filosófico de un pensamiento sin presupuestos y el proyecto político de una palabra,

absolutamente propia y original podrían encontrar sentido y realidad. Libertad puede en efecto significar sólo libertad de la naturaleza y del lenguaje. [...] La libertad sólo será posible para el hombre hablante si éste pudiera esclarecer el lenguaje y, aferrándose en el origen, encontrara una palabra que fuera verdadera y completamente suya, es decir, humana.¹⁴⁴

Como vemos la pregunta que Agamben se hacía en *Infancia e historia* continúa sin tener respuesta: ¿cuál es la palabra, completamente nuestra, humana, que haga experiencia del nacer mismo de la palabra? Esa palabra que sea nuestra voz, como el canto es la voz de los pájaros. Esta palabra podría estar relacionada con la palabra alemana *Stimmung*, que se refiere tanto a un estado de ánimo, como a la voz y a la esfera acústico musical y no se puede traducir a otros idiomas¹⁴⁵.

En el segundo artículo, Agamben se refiere a la poesía de Mallarmé y Valéry. Además de hacer visuales las palabras, Mallarmé trató de llevar al extremo la abolición del Yo en la escritura poética e hizo que en su poesía hablara el lenguaje mismo. “El lenguaje surge de la voz, antes que la voz del lenguaje”¹⁴⁶ escribió. A partir de Mallarmé, cuya poesía siempre fue una experiencia decisiva para Valéry, éste “busca

¹⁴² Agamben, G. (2008) *La potencia del pensamiento*, pp. 79- 107

¹⁴³ *Ibidem*, p. 91

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 91

¹⁴⁵ Curiosamente, también la palabra ahotsa, que en euskera significa voz, tiene un significado añadido que hace que tampoco pueda traducirse a otros idiomas. Además de voz, si descomponemos la palabra a-hotsa, puede significar “sonido a”, primera letra del alfabeto.

¹⁴⁶ Mallarmé “Carta a Eugène Lefébure”, en Agamben, G. (2008) op. cit., p. 104

ir más allá del Yo, sin abolirlo, en dirección a la sensibilidad y al cuerpo”¹⁴⁷. Para ello buscó que la voz fuera el elemento que uniera la conciencia y la sensación, el yo y el cuerpo. Explica Agamben que permanece sin respuesta saber si Valéry logró su apuesta. Puede que la respuesta se encuentre en su poesía, en la que aún llega a nosotros su voz, como puente entre la conciencia y la sensación.

Podemos concluir, entrelazando los dos libros de Agamben que hemos recorrido –que podrían conformar ese libro obstinadamente no escrito sobre la voz—, a estos dos últimos artículos, que el “experimentum linguae” es una experiencia de pura potencialidad porque podemos hablar y podemos no hacerlo. Lo que no podemos, al menos si queremos utilizar el sistema lingüístico, es hablar sin voz. Es cierto que no podemos hablar sin voz. Pero también es cierto que esa voz puede caer en puro automatismo si no somos conscientes de su doble dimensión de potencialidad y desestabilización. Una voz que excede al cuerpo y el lenguaje. Una voz que escapa continuamente y traza líneas en este paisaje polifónico que estamos trazando.



Comer o coração © Vera Mantero

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 105

4.3. Ese misil corporal

También hay una línea que une las dos experiencias que siguen a continuación. El primer relato se inicia con Filipa Francisco y el segundo con Leja Jurisic. Durante una conversación que tuvo lugar una mañana de domingo tras la presentación del libro *Bicho*¹⁴⁸, Filipa Francisco me contó que, según su propia experiencia, con la voz puedes llegar y estar en todas partes. En escena la creadora portuguesa llegó a sentir que su voz sale de varios lugares. “Cuando presentamos *Dueto* en Alcalá en un momento sentí que la voz estaba por las columnas, por el suelo, por todo mi cuerpo”. Es algo que no puedo controlar, dice Filipa, depende mucho de la energía del lugar y de la actitud que tenga el público durante la actuación. Continúa su relato con lo que le sucedió durante una actuación en Frankfurt. En un momento dado Filipa notó que se salía de su cuerpo y se veía entre el público, mirándose a sí misma.

Sentí que mi cuerpo ya no tenía miedo de nada y no tenía ninguna razón para estar atado a la gravedad, en ese momento podía incluso hacerme invisible. [...] En un momento de la pieza yo tenía que dar un salto, perdí la noción de todo, y me dijeron que había dado un salto tan grande que salté encima de la cabeza de Bruno, mi compañero. Salté dos metros y el público hizo ahhhh... Un astrólogo me dijo que había vibrado con el universo.

Entonces, exceptuando esos momentos aislados en los que la coreógrafa ha conseguido “vibrar con el universo”, afirma que sólo con la voz logra llegar a todas partes y tocar un lugar que ella no puede controlar del todo.

Algo parecido sucedió a Leja Jurisic durante el proceso de creación *R'Z'R*. El día que nos encontramos en el Plesni Theater de Ljubljana me explicó que durante el proceso de creación de la pieza había llevado demasiado lejos la contorsión de su cuerpo, pero sobre todo, el trabajo de la voz. Cuando le pregunté si con su voz, que en algunos momentos de la actuación se convierte en puro balbuceo, había alcanzado un lugar relacionado con la infancia, tal vez preverbal, no pudo darme una única respuesta. Me dijo que después de estrenar la pieza pasó un periodo de “muchos miedos personales. Creo que fui demasiado lejos, a algún lugar que desconozco. Lo cierto es que esto me permitió conocer mucho de mí misma”.

¹⁴⁸ El libro se presentó en el festival Alt de Vigo (14/3/09). Tras la presentación del libro de la mano de Idoia y Filipa, en la que yo añadía mi relato sobre la experiencia de la elaboración de los destilados con el restaurante Mugaritz, se hizo la primera cata pública de la esencia extraída de los deseos y cuerpos de las dos coreógrafas.

Entonces, como vemos en estos dos breves relatos, la línea que une las dos experiencias es un aspecto de descontrol, de exceso, de desbordamiento que pertenece a la voz. Hemos visto con Agamben que la voz es un espacio vacío, pero también una potencia de apertura y de desestabilización. Pero, ¿por qué activa el aparato vocal un dispositivo desestabilizador?

El filósofo esloveno M. Dolar define la voz como un misil corporal, una suerte de proyectil que se ha separado de su fuente de origen, el cuerpo, y se ha emancipado, si bien sigue perteneciendo a éste (Dolar 2006: 117). Al igual que Agamben, Dolar afirma que la búsqueda de la voz es la búsqueda de lo que excede al lenguaje y al significado. En *A voice and nothing more* desarrolla una teoría sobre la voz deteniéndose en aspectos relacionados con la lingüística, la metafísica, la ética y la política.

En nuestra vida diaria la voz es omnipresente, toda nuestra vida social está mediada por la voz: usamos nuestras voces y las escuchamos a cada momento. “Tenemos que hacer nuestra vida cotidiana en una jungla de voces y tenemos que usar todo tipo de machetes y brújulas para no perdernos. Tanto es así que se hace difícil soportar la ausencia de voces y sonidos”. Tanto es así que el silencio completo se nos hace extraño enseguida, casi lo asociamos con la muerte, mientras que la voz es un signo de vida. Pero nos sucede que incluso en el silencio de la soledad, continuamos escuchando una voz: nuestra voz interior, una voz que no puede ser silenciada. Somos seres sociales por la voz y a través de la voz, sostiene Dolar. Como Agamben, Dolar define la voz como pura intención de significar, como aquello que,

no contribuye a realizar el sentido. Es el elemento material reacio al significado y si hablamos para decir algo, entonces la voz es precisamente eso que no puede ser dicho. Está ahí, en el puro acto de decir, pero elude cualquier fijación, hasta el punto que podemos defender que [la voz] es lo no-lingüístico (Ibídem: 15).

En tanto en cuanto precede a la palabra, la voz es lo que no contribuye a la producción de significado. Entonces si no hay lingüística de la voz, continúa Dolar, tampoco la tienen todas las *no-vozes*. Es decir, la tos, el hipo, el balbuceo, el grito, la risa y el acto de cantar.

Sin embargo, y si tenemos en cuenta la performatividad, explica Dolar que la voz posee la capacidad de convertir las palabras en actos. La mera vocalización dota

a las palabras con una eficacia ritual, el pasaje de la articulación a la vocalización es un “*passage à l’acte*”, un pasaje a la acción y un ejercicio de autoridad. “Es como si la mera adición de la voz pudiera representar la forma original de la performatividad” (Ibídem: 55). Pero lo que para Dolar está en juego aquí no es ni la noción de acto ni la de vocalización, sino el estatus del objeto que subyace en las dos nociones y “debe ser separado de la *fonematización*¹⁴⁹ ya que la voz aparece como una dimensión aislada, separada de la adecuada dimensión vocal”. Entonces, si la entendemos como objeto, la voz pasa a ser un punto crucial en la intersección de la presencia y la ausencia. Despliega la presencia y da la posibilidad a su reconocimiento imaginario. Pero al mismo tiempo es lo que perturba cualquier noción de presencia completa.

Como he explicado en el análisis y siguiendo ahora este punto de vista, *Speaking dance* de Jonathan Burrows y Matteo Fargion caemos en la cuenta de que en esta pieza la voz activa mecanismos de performatividad. La manera en que los dos creadores trabajan la voz en escena tiene la capacidad de convertir las palabras en actos. Efectivamente, los juegos de voces y palabras que exteriorizan no sólo nos están interpelando, y por lo tanto teniendo un efecto en el tiempo presente de la escena, sino que se convierten en un pasaje en acto. No hay distancia entre los dos intérpretes, sus voces y sus palabras: ellos, todos su cuerpo, se convierte en voces y palabras, y por este motivo, cada gesto, cada movimiento, se lee como un signo vocal o lingüístico cuyo significado, en algunas ocasiones, no alcanzamos a entender.

En este caso, las palabras no tienen una *eficacia ritual* como diría Dolar, hay distancia en la ejecución de las voces. Estas voces y palabras buscan incidir en el aquí y en el ahora de la escena.

En cuanto a Irena Tomazin, la pieza *Caprice (Re)lapse* resulta más performativa que *As a raindrop falling...* principalmente, porque en la primera la palabra nos está interpelando directamente, mientras que en la segunda la voz se convierte en mera emisión de sonido y el entrelazamiento entre ésta y el cuerpo resulta más hermético. Todo el cuerpo de Irena se hace acústico, se enfatiza la voz como un elemento que se sitúa entre la presencia y la ausencia y perturba la presencia completa de la creadora: es como si llevando la voz a diferentes partes del cuerpo éste se hubiera fragmentado. En esta pieza parece haber tantas voces como cuerpos, de manera que la voz se hace multivocal. La creadora juega en todo momento con las posibilidades de una voz que despliega su presencia y al mismo tiempo perturba su presencia completa. No es casualidad que Tomazin haya sido alumna de Dolar y conozca de manera práctica y teórica el postestructuralismo

¹⁴⁹ Dolar utiliza en inglés *phonematization*.

esloveno. De alguna manera, en su experimentación busca llevar a la práctica contenidos que ya conoce teóricamente.

En el capítulo que dedica a la física de la voz, Dolar retoma lo que considera la gran obra de Alain Badiou *Lógica de los mundos* y la conocida frase que ahí se recoge —“no hay más que cuerpos y lenguajes”—, para afirmar que existe una ruptura en la continuidad entre los cuerpos y los lenguajes. Es precisamente la voz la que ata cuerpos y lenguajes. “Es como el nexo que les falta, lo que tienen en común” (Ibídem: 60). Y si es cierto que no hay una voz sin cuerpo, dice Dolar, esta relación está llena de surcos: es como si la voz perteneciera a un cuerpo equivocado, no se adapta en ningún caso al cuerpo o se disloca del cuerpo del que emana. De ahí lo que se ha llamado voz acousmática,

una voz cuyo origen no puede ser visto o identificado. Es una voz a la búsqueda de un origen, un cuerpo, pero que incluso cuando encuentra su cuerpo descubre que apenas funciona, la voz no soporta al cuerpo [...] Pensar en *Pshyco* de Hitchcock que gira entorno a la pregunta, ¿de dónde vienen las voces de la madre? [...] Vemos inmediatamente que una voz sin un cuerpo es algo intrínsecamente extraño (Ibídem: 61).

En relación con esta voz acousmática, ¿de dónde vienen las voces de Irena Tomazin en el paisaje que conforma en *Caprice (Re)lapse?*, ¿a quién pertenecen las voces de Leja Jurisic cuando no alcanzamos a ver su boca?, ¿por qué nos producen tanta extrañeza? Tanto Tomazin como Jurisic juegan con la posibilidad de ventriloquismo que tiene la voz. Ambas voces escapan tanto del cuerpo como del lenguaje. Si imaginamos dos círculos concéntricos, uno que rodea al lenguaje y otro al cuerpo, la voz se sitúa precisamente en la intersección que existe entre los dos.

Lo cierto es que cuando escuchamos una voz por primera vez, una voz que tiene un cuerpo, nos resulta extraña. Nos lleva un tiempo acostumbrarnos a ella y esto es algo que experimentamos en nuestra cotidianeidad, como si hubiera algo que separa el aspecto de una persona y su voz: su voz no va acorde a su aspecto físico o viceversa. Rara vez nos parece que es una relación armónica. Como si tener las palabras, tener el lenguaje, no garantizara la posesión de una voz. Cuántas veces hemos escuchado a personas que tienen un amplísimo registro lingüístico y sin embargo nos dicen bien poco, como si las palabras tuvieran una vida propia y no pertenecieran a la experiencia o a un cuerpo. Es como si hablar también conllevara la búsqueda de una voz.

En este sentido explica S. Zizek que “un vacío infranqueable separa para siempre un cuerpo humano de su voz. La voz despliega una autonomía espectral, casi nunca pertenece al cuerpo que vemos. [...] Cuando vemos a una persona hablando siempre hay un mínimo de ventriloquismo”¹⁵⁰. Por este motivo, un cuerpo multivocal es acusmático y se presenta poderoso porque “no puede[n] ser neutralizada[s] en el marco de lo visible, redobla[n] lo visible y lo hace enigmático” (Ibídem: 79)

He explicado con K. Silverman que mirar es insertar una imagen en el seno de una matriz. En su teoría sobre la voz, Dolar explica que la visión opera de manera diferente a la dimensión auditiva, sus lógicas parecen opuestas. Para el filósofo esloveno la mirada busca romper la distancia entre el ojo y el objeto mirado. En la mirada, la ilusión de distancia debe ser enmascarada y mantenida como una ilusión, mientras que en la voz el problema tiende a ser el opuesto: “Cómo establecer una distancia para dibujar la línea divisoria entre el mundo interior y el exterior”, se pregunta Dolar (Ibídem: 79). En efecto, la voz se sitúa en una línea divisoria y por eso está llena de ambivalencia. Tanto escuchar como emitir una voz supone un exceso, “un excedente de autoridad por un lado, y por otro un excedente de exposición” (Ibídem: 81). Recordemos también el puro intento de significar que Agamben atribuía a la voz y el excedente de exposición que este intento supone.

La voz se sitúa en ese lugar de ambivalencia y fragilidad entre interior y exterior y, desde la escena cuando la danza habla, activa el sentido de la escucha. Esta escucha, que más adelante llamaré táctil, se sitúa en un umbral sensorial expandido, que está muy relacionado con nuestra intimidad. Como explica Tomazin se sintió más desnuda en escena la primera vez que dejó brotar su voz. Ese momento de atención sensorial compartida entre el/la intérprete y el público es muy frágil y lo difícil resulta, retomando a Dolar, establecer una distancia para poder dibujar una línea divisoria entre el mundo exterior y el interior. No en vano, la voz es pura alteridad. La voz no pertenece ni al emisor ni al receptor, tampoco al sujeto ni al otro, al igual que no pertenece al cuerpo ni al lenguaje: “La voz está entre dos, situada precisamente en una curiosa intersección” (Ibídem 2006:102).

A partir de aquí, Dolar explora la dimensión política de la voz. Para entenderla es preciso distinguir entre la mera voz, por un lado; y por otro, el discurso, la voz inteligible. Existe una división crucial entre la voz y la palabra. La mera voz es lo que

¹⁵⁰ Zizek, S. (2001) *On belief*, London, Routledge, p.58. En Dólar, M. (2006), op.cit, p.70

los animales y los seres humanos tienen en común: puede indicar solamente placer y dolor, experiencia que comparten tanto animales como humanos¹⁵¹. Para Dolar el discurso no sólo indica, sino que es expresión de algo, es más bien una manifestación. En el fondo de esta diferencia se encuentra la oposición entre dos formas de vida: *zoe* y *bios*. *Zoe* es la vida desnuda, la pura vida reducida a la animalidad y *bios* la vida en la comunidad, la vida política. El filósofo esloveno recurre a la explicación de *nuda vida*¹⁵² que Agamben ofrece en *Homo Sacer* para afirmar que,

el lazo entre la *nuda vida* y la política es el mismo que el lazo existente entre la definición metafísica del hombre como ser humano dotado de lenguaje [...]. El ser humano posee el logos ocultando y reteniendo su propia voz, al igual que habita la polis dejando que su *nuda vida* sea convertida en excepción por aquella (Ibídem: 106).

Vemos aquí, dice Dolar, que Agamben hace una analogía entre phone-logos y zoe-bios. La voz es como la *nuda vida*, algo que es supuestamente exterior a lo político, mientras que el logos es lo equivalente a la polis, a la vida social regulada por las leyes y el bien común. La tesis de Agamben en este libro es que no existe una simple exterioridad. La estructura básica, la topología de lo político es para Agamben “la exclusión inclusiva de la nuda vida. Esta pura exclusión pone al zoe en un lugar central y paradójico; la excepción cae en la interioridad” (Ibídem: 106). Esto, continúa Dolar, sitúa a la voz en un lugar aún más paradójico y peculiar en, “la topología de la *extimidad*¹⁵³, una simultánea inclusión/ exclusión, que retiene lo excluido en su núcleo.

Lo que presenta un problema no es que zoe es simplemente presocial, la animalidad, el afuera de lo social, sino que persiste en su propia exclusión/ inclusión, en el corazón de lo social –igual que la voz no es simplemente un elemento externo al discurso, sino que persiste en su centro. [...] La voz no es un remanente de un estado previo y precultural, o de alguna fusión feliz cuando aún no habíamos sido invadidos por el lenguaje y sus calamidades; es más es producto del mismo logos, lo sostiene y lo problematiza simultáneamente (Ibídem: 106-107).

La voz se convierte, entonces, en algo fundamental y ambivalente. El pasaje de la voz al logos es un pasaje inmediatamente político, conlleva la reemergencia de la voz en medio de lo político. Nuevamente la voz se sitúa en una intersección, en este

¹⁵¹ También lo hemos visto con Agamben cuando ha hecho la distinción entre la voz como emisión de sonido y la Voz con mayúsculas.

¹⁵² Seguimos la traducción de la versión castellana, *nuda vida* nos parece también más adecuado que *vida desnuda*.

¹⁵³ Traducción propia de *extimacy*, concepto que utiliza Dólar para hablar de exterioridad+intimidad.

caso, entre phone/ logos y zoe/ bios, y otra vez, no pertenece a ninguno de ellos. “Esto convierte a la voz en algo precario y escurridizo, una entidad que no deja de estar en la sonoridad de una presencia no ambigua, pero tampoco es simplemente una carencia” (Ibídem: 121).

Lo cierto es que se hace difícil acallar la voz. Podemos detener nuestra voz exterior, incluso dejar de oír las que escuchamos en escena o en documentales como *La Rabbia* y *La Jetée*, pero difícilmente podremos desconectar de nuestra continua voz en off interior. Una voz que como un misil corporal puede llegar a exteriorizarse de manera mecánica y autónoma, “la voz de su interior representa tanto una fuerza autónoma y puro automatismo” (Ibídem: 81).

En su ser precario y escurridizo, en esa *extimidad* que es a la vez exclusión e inclusión, encontramos precisamente la potencia de apertura y la capacidad de desestabilización de la voz.



© Zabaleta/ Francisco

Huella_VI

Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar una acción psicológica. [...] El acto de escuchar no puede definirse más que por su objeto o, quizá mejor, por su alcance. [...] Propondremos tres tipos de escucha. De acuerdo con el primer tipo de escucha, el ser vivo orienta su audición hacia los índices. [...] Este primer tipo de escucha es una *alerta*. La segunda escucha es un *desciframiento*; lo que se intenta captar por los oídos son signos. Por último la tercera escucha [...] no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite; se supone que tiene lugar en un espacio intersubjetivo, en el que “yo escucho” también quiere decir “escúchame”.

Roland Barthes

Lo obvio y lo obtuso

5. EXPERIENCIA DE LENGUAJE, NARRATIVIDAD Y PERFORMATIVIDAD

5.1. ¿Qué significa yo hablo?

5.1.1. La vuelta al lenguaje y a la voz no conduce al logocentrismo

Busco pensar qué campo experiencial y qué significados se abren con la emancipación del lenguaje y de la voz en prácticas performativas basadas en el cuerpo, y la manera en que esta irrupción hace visible otras formas de comunicación y diálogo con otras disciplinas del conocimiento. Ante la demanda de la voz en la danza, se convierte en una cuestión importante mirar con atención ese campo experiencial y la intimidad de esas voces y esos lenguajes –su composición, su entrelazamiento, su ambivalencia—, para tratar de entender las consecuencias estético/ éticas de esta irrupción y evitar caer en automatismos. Como hemos visto, en el teatro postdramático y en parte de la coreografía experimental la voz pasa a ser un asunto de todo el cuerpo: el cuerpo en su totalidad deviene voz.

Cuando esas voces dejan de ser mera emisión de sonido y se convierten en palabras articuladas, nos sitúan frente al lenguaje. Con Agamben he explicado que se entiende por experiencia de lenguaje el hecho de que el ser humano no ha sido ni será hablante desde siempre y que ha sido y será todavía infante. Por este motivo la experiencia de lenguaje se convierte en una experiencia de pura potencialidad: podemos hablar y podemos no hacerlo. Lo que nunca podemos es hablar sin voz. Estas coreografías hablan con voz y además experimentan con ella. De esta manera en la danza que decide adentrarse en esta búsqueda, no sólo podemos tener una experiencia de la voz y del lenguaje, sino que también podemos preguntarnos por el ser de éste. Así, sugiero pensar esta danza como una práctica artística que también nos sitúa frente al ser del lenguaje y abre un diálogo extradisciplinar, como explicaré a lo largo de este capítulo de la mano, entre otros autores, de G. Agamben, M. Foucault, G. Deleuze y J. Derrida.

“Más que tomar la palabra, habría preferido verme envuelto por ella y transportado más allá de todo posible silencio. Me habría gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hace mucho tiempo”, dijo Michel Foucault en su lección inaugural de ingreso al Collège de France¹⁵⁴. Unos años antes, había desarrollado una clarificadora definición de lenguaje:

El lenguaje es, como saben, el murmullo de todo lo que se pronuncia, [...] ese murmullo transparente que hace que cuando hablamos se nos comprenda. [...] El

¹⁵⁴ Lección pronunciada el 2 de diciembre de 1970. Foucault, M. (1999b) *El orden del discurso*, p.11

lenguaje es todo el hecho de las hablas acumuladas en la historia y además del sistema mismo de la lengua. [...] Hay después un tercer término, que no es exactamente ni la obra ni el lenguaje; este tercer término es la literatura (Foucault 1996: 64).

Foucault sitúa ya una premisa en su definición de lenguaje: ese murmullo debe ser pronunciado, debe hacerse oral. En las creaciones escénicas que estoy cartografiando las palabras adquieren una oralidad exteriorizada. ¿De dónde provienen esas palabras? Algunas de estas creaciones mantienen una estrecha relación con la escritura –una escritura entendida en sentido expansivo, no necesariamente literaria—. Como hemos visto la emergencia de la palabra en escena viene precedida por una vivencia de la escritura que se hace visible en M. Valenciano, I. Zabaleta y F. Francisco, V. Mantero y Mal Pelo. En el caso de Mantero y la compañía de Girona, la vivencia con la escritura se extiende a la adaptación de textos literarios y/o filosóficos, una relación que llevan a escena. Mal Pelo inicia desde *Atrás los ojos* (2002) una estrecha colaboración con John Berger, cuyos textos adaptan en su trilogía escénica. En cuanto a Vera Mantero, en el documental *Silence course*, encontramos una escena basada en textos de la escritora Maria Gabriela Llansol. La pieza *Gilles Deleuze por Vera Mantero*, asimismo, se basa en un texto del filósofo francés.

En el segundo punto de este capítulo me detendré en cómo se relacionan con el lenguaje los creadores que estoy explorando y los efectos que éste produce cuando se imbrica con la voz y con el cuerpo en escena. Estos creadores, en mayor o menor medida y mediante mecanismos de creación específicos, generan la posibilidad de que el lenguaje se abra a la performatividad. Es decir, el lenguaje pasa a tener un poder realizativo: incide y afecta en el aquí y ahora de la pieza escénica. En todas ellas, si exceptuamos las creaciones más narrativas de Mal Pelo que presentan otras características, se da una irrupción de la fragilidad de la palabra y de una lengua menor que se convierte en sí misma en una acción. Esta fragilidad, el espaciamiento que se genera entre una palabra y otra, producen efectos y afectos en nosotros como público. Es por esto que el lenguaje y la oralidad que estas piezas presentan en escena requieren una especial atención.

Es importante explicar que esta irrupción del lenguaje, de la oralidad y de la voz en la danza no significa un regreso a la discursivización, ni siquiera al logocentrismo. Hemos visto que muchos coreógrafos buscan alterar la relación entre su mirada y la del público, y que el cuerpo en escena pasa a ser leído, se hace discurso y pensamiento. Sin embargo, esto no significa que el lenguaje que ese cuerpo

exterioriza se convierta en un discurso cerrado. Lejos de ser cerrado y conclusivo, estas piezas presentan un uso menor y frágil de la lengua.

Lo que hacen es más bien [...] una *utilización menor* de la lengua mayor en la que se expresan por completo: minoran esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio. [...] Hacen huir la lengua, hacen [...] que se desequilibre continuamente, que se bifurque y varíe en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación. [...] Hacer gritar, hacer balbucir, farfullar, susurrar la lengua en sí misma (Deleuze 1997: 153).

Deleuze se refiere al uso del lenguaje en obras literarias de grandes escritores como Kafka, Beckett, Lawrence y Kleist. Sin embargo, no podemos evitar traer aquí sus palabras porque también en estas creaciones coreográficas se da *el uso menor de la lengua* que describe y que provoca grietas y espaciamiento en el lenguaje evitando su discursivización. Luego explicaré este aspecto con más detenimiento.

Esta apertura al lenguaje y a la voz tampoco significa una vuelta al logocentrismo y que, como consecuencia de ello, se dé un rechazo hacia la escritura, como ha venido sucediendo a lo largo de la historia del pensamiento y ha criticado Jaques Derrida. Para la tradición metafísica la voz ocupa en el lenguaje una centralidad *antropo(teo)lógica*. En este pensamiento tradicional criticado por Derrida, la voz adquiere una relación de proximidad esencial con el pensamiento. Esta relación explica, en palabras de Derrida, que la civilización occidental haya dado mayor importancia y haya privilegiado la voz frente a la escritura. Como consecuencia de ello la escritura se convierte en instrumento secundario y representativo, mientras que el habla plena que conlleva un sentido presente en el logos, pasa a primer plano. En este sentido despreciar la escritura, rebajarla y relegarla a simple función secundaria, instrumental y representativa del habla,

responde, por parte del pensamiento tradicional [...] al rechazo y desprecio generalizado del cuerpo [...] a la irreprimible compulsión de reducir lo otro a lo propio [...] de reducir la diferencia a la identidad a fin de crear de este modo el ilusorio fundamento del saber clásico: el del mito de la presencia total y absoluta que coincide inevitablemente con el del habla pura (supremacía occidental del lenguaje hablado sobre el escrito)¹⁵⁵.

Lejos de privilegiar la voz en detrimento de la escritura o rechazar el cuerpo, en estas creaciones coreográficas, lenguaje, voz, escritura, oralidad y cuerpo se

¹⁵⁵ De Peretti, C. (1989) Jaques Derrida. *Texto y deconstrucción*, p. 31

autoalimentan y contaminan en un entrelazamiento continuo. Frente al rechazo de la escritura o de la palabra escrita, bien sea con la presencia como con la ausencia de ésta, estas creaciones escénicas privilegian el cuerpo: el cuerpo es el centro, el foco de todo el proceso creativo. Como consecuencia de esto, la voz no es sólo reflejo del pensamiento, también lo es de la fisicalidad. Y las palabras van más allá del espacio escrito de la página, pasan del registro escrito al oral, de lo visual a la escucha.

De alguna manera como vamos viendo, la voz inyecta lenguaje en estos cuerpos. O viceversa, el lenguaje tiene la posibilidad de inyectar voz tanto en los cuerpos de los creadores como en los nuestros, espectadores. Dentro del cuerpo lingüístico y vocal que estamos analizando, hemos visto dos tipos de cuerpos. Un cuerpo desapegado, produce una oralidad también desapegada en escena. Mientras que un cuerpo que hemos llamado orgánico hace que en escena la oralidad se convierta en un elemento que media entre el cuerpo y el lenguaje. ¿Cómo es el lenguaje que encontramos a partir de estas corporalidades? Para ello propongo hacer antes un paréntesis para abrirnos a otra pregunta, ¿qué es el lenguaje?

En su ensayo sobre el origen de las lenguas de 1761, escribe Rousseau que a pesar de que se nos haya enseñado que el lenguaje surge por pura necesidad de comunicación del ser humano, en realidad el lenguaje nace por pasión. “Las necesidades dictaron los primeros gestos y las pasiones marcaron las primeras voces. [...] Se nos enseñó que el lenguaje de los primeros hombres eran lenguas de geómetras y vemos que en cambio fueron lengua de poetas”¹⁵⁶. Como los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron sus pasiones, sus primeras expresiones fueron los *tropos*, explica Rousseau. Así, en este sentido, el lenguaje figurado fue el primero en nacer y el sentido de las cosas fue hallado más adelante. “Sólo se llamó a las cosas bajo su verdadero nombre cuando se las vio bajo su verdadera forma”¹⁵⁷.

En este ensayo Rousseau hace un esfuerzo por desprender “el lenguaje de los gestos del lenguaje de la voz” afirmando la naturalidad de ambos. Pero la lengua del gesto, escribe Rousseau, depende más de la voz que de las convenciones.

Los medios generales por los cuales podemos actuar sobre los sentidos del otro son dos: el movimiento y la voz. La acción del movimiento es inmediata, a través del tacto, o mediada a través del gesto. [...] Pero el gesto llega tan lejos como lo visual. [...]

¹⁵⁶ Rousseau, J. J. (1980) *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, p. 32

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 34

Aunque la lengua del gesto y de la voz sean igualmente naturales, la primera sin embargo, es más fácil y depende menos de las convenciones: nuestros ojos son afectados por una cantidad mayor de objetos que nuestros oídos¹⁵⁸.

Si seguimos a Rousseau, la lengua depende directamente de la voz. También Agamben y Dólar en sus teorías sobre el lenguaje y sobre la voz, afirman, respectivamente, que el lenguaje surge de la voz o que la voz ata el lenguaje al cuerpo, tal y como hemos visto.

Hacemos nuestra la explicación sobre el origen de las lenguas de Rousseau. Sin embargo, no nos parece del todo cierto que nuestros ojos sean afectados por una cantidad mayor de objetos que nuestros oídos. En muchas ocasiones el oído puede activarse antes de la visión —hemos visto con Valery que la voz habla antes de hablar—. Podemos escuchar una voz antes de ver el cuerpo que la emite. En escena podemos escuchar esos cuerpos y esas voces, y también leerlos, decidiendo nosotros el orden y los códigos de la lectura.

Rousseau forma parte de una tradición ocularcentrista y logocéntrica, aspecto de su pensamiento que Derrida criticará. Si el primer lenguaje era ante todo expresivo y metafórico, y el literal es posterior e inferior en tanto que degeneración del mismo, para Rousseau ello se debe en gran medida al papel que juega la escritura en todo proceso. Dice Rousseau que el signo escrito es sólo un suplemento para la expresión hablada y como tal sólo le sirve de corrupción pues altera el orden natural, sustituyendo la expresividad por la exactitud. Frente a esto, escribe Derrida que la ilusión engañosa del logos es pensar que el decir y el querer decir coinciden, que su relación originaria y esencial con la voz no se rompe nunca. Para Derrida esto es precisamente el logocentrismo:

una orientación de la filosofía hacia un orden del significado (Pensamiento, Verdad, Razón, Lógica, Mundo), concebido como fundamento que existe por sí mismo, es en resumidas cuentas, idealismo. [...] Y el desmontaje del logocentrismo es simultáneamente [...] una deconstrucción del idealismo o del espiritualismo en todas sus variantes.¹⁵⁹

El privilegio de la voz y del habla son, entonces, un privilegio del pensamiento metafísico que conduce al logocentrismo, “que se instaura en la necesidad de una destitución de la escritura”¹⁶⁰. El logocentrismo se determina, por lo tanto, como

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 72-73

¹⁵⁹ De Peretti, C. (1989) *op. cit.*, p. 32

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 33

fonocentrismo, esto es, “como proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido”¹⁶¹. La autoridad del logos, del significado trascendental, asume al tiempo que justifica el orden masculino como punto de referencia privilegiado. Frente a esto, la diseminación –que es lo que no vuelve al padre— a la que Derrida somete toda operación textual supone un desplazamiento de los supuestos culturales y de la autoridad del logos como privilegio del habla.

Ya desde Nietzsche la filosofía, lejos de ser discurso lineal y expresivo dominado por el querer decir, se muestra como algo que nunca ha dejado de ser: “Texto o escritura que ya no se deja regir por la ley del sentido, del pensamiento y del ser sino que se despliega en la heterogeneidad del espacio y del tiempo, en un lenguaje múltiple, diseminado en una serie infinita de reenvíos significantes.”¹⁶²

Del discurso derridiano, escribe Peretti, cabe deducir una dispersión, una *différance*, una estrategia general de deconstrucción “que se presenta como una técnica/ práctica de intervención activa [...] en su texto”¹⁶³. Volveré a la operación textual que efectúa la deconstrucción cuando nos adentremos en los mecanismos de creación que estas coreografías experimentales siguen con el lenguaje.

Dentro de esta estrategia general de deconstrucción, en el espacio visual, sonoro, vocal y lingüístico que ocupa un primer plano en estas creaciones escénicas, lo importante ya no es el “yo” que habla, sino el “ello”. La primera persona va a ser ocupada por un lugar neutro, impersonal. Se abre un espaciamiento que nos lleva más allá de la discursivización del lenguaje y del logocentrismo, en el sentido que acabamos de ver con Derrida. En un entramado y una imbricación de todos los elementos escénicos, el habla y la oralidad no ocupan un lugar preferente frente a todo lo demás: pasan a ser un elemento más de la escena. A pesar de que en estas piezas podamos tener una experiencia de lenguaje, no todo gira en torno a éste, ya que el cuerpo en su quietud o movimiento sigue siendo el foco principal. En efecto, la manera en que estas creaciones entrelazan los elementos escénicos en sus dramaturgias y los dispositivos escénicos que activan nos impiden llevarlo todo al prisma del lenguaje. Sin embargo, si tenemos en cuenta que estas creaciones nos abren al ser del lenguaje, es importante mirar de cerca los efectos que éste procura. ¿Cómo se produce esa apertura al ser del lenguaje?, ¿y qué consecuencias tiene?

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 34

¹⁶² *Ibidem*, p.20

¹⁶³ *Ibidem*, p. 21



Imagen previa a la conversación entre J.Berger, P.Ramis y M.Muñoz en el T. Lliure (12/12708)

5.1.2. ¿Quién habla entonces?

En el espacio que abren las coreografías que estoy explorando lo importante, como decía, no es el “yo” que habla, sino el “ello”. Con Mallarmé se abre el espacio del lenguaje: su poesía instaura un vacío en el interior de éste. El poeta francés provoca una implosión en el lenguaje, hace que el sentido de la poesía se expanda hacia un territorio más antirretórico y visual. A partir de esta irrupción de Mallarmé, los poetas logran que las palabras atraviesen el espacio de la página, lo que estará muy relacionado con las dramaturgias visuales que se desarrollarán posteriormente.

Explica Agamben en su artículo “El yo, el ojo, la voz”, que la poesía ha hecho de la alienación la condición normal del acto de habla: “es un discurso en el que el Yo no habla, sino que recibe su palabra de otro lugar”¹⁶⁴. Mallarmé, dice Agamben, había tratado de llevar al extremo esta abolición del Yo en la escritura poética. “Pero lo que de este modo había encontrado más allá del sujeto de la enunciación no era otra cosa que la lengua misma”. Es el lenguaje mismo el que habla en su poesía. Con el espaciamiento que introduce en la frase, Mallarmé está abriéndose a la interrogación del ser del lenguaje. Un lenguaje que existe en su verticalidad, en su dispersión y multiplicidad. Explica Foucault que “cuando las palabras dejan de entrecruzarse con las representaciones, el lenguaje sólo existe en una determinada dispersión, un desparramamiento, una multiplicidad misteriosa” (Foucault 1996: 16).

La pregunta de Nietzsche, “¿quién habla?”, se encuentra entonces con la respuesta de Mallarmé, “la palabra misma, su ser enigmático y precario”. Esta pregunta que propicia múltiples interrogantes sobre la relación que hay entre el lenguaje recorre dos volúmenes de textos de Foucault que me acompañarán en este capítulo. “¿Qué es pues este lenguaje que no dice nada, que no se calla jamás y que se llama literatura?”, se pregunta Foucault en uno de los ensayos dedicados a analizar la irrupción del ser del lenguaje que se produce a partir de Mallarmé con Blanchot, Bataille y Klosowski.

En estas dos ediciones de sus ensayos –compilados respectivamente por A. Gabilondo y M. Morey—, nos encontramos con una experiencia contemporánea: el retorno del lenguaje en la literatura. Se trata, a su vez, de un nuevo modo de ser de la literatura que nos habla de la finitud en el lenguaje. Algo que ya se hacía visible en obras como la de Artaud que en su fragilidad, “conlleva una extremidad no siempre soportable: la irrupción del lenguaje en una intemperie múltiple” (Foucault 1996: 18). Foucault se centra en las experiencias literarias de Blanchot, Bataille y Klosowski porque es en éstas donde encuentra dicho retorno del lenguaje y la anulación voluntaria de la interioridad, a partir de los años cincuenta. En sus obras, “lejos de la

¹⁶⁴ Agamben, G. (2008) *La potencia del pensamiento*, p. 104

presunta inocencia desinteresada de las palabras, éstas imponen interpretación, desean, buscan, procuran efectos” (Foucault 1996: 25).

Mediante un personal análisis de estos autores, Foucault subraya la necesidad de un lenguaje no dialéctico. En estas obras son más bien las palabras las que vienen a hablar: tienden la mano, acarician, aprietan y esperan. Las palabras, entonces, gesticulan en una cierta “conspiración de silencio”, que están dispuestas a no dejar oír nada, a escucharlo todo. “En efecto, las palabras no indican un significado sino que ofrecen una interpretación, no sólo apuntan; hacen gestos y señalan. En los autores que Foucault analiza hay algo que se resiste a la significación, “y que es el signo del lenguaje” (Foucault 1996: 33). En este espacio que logran esas palabras, en los signos del lenguaje, lo importante ya no será lo que se dice o quién habla, sino el ello, la tercera persona.

Precisamente a partir de Artaud y Beckett la literatura se libera del tema de la expresión: el autor no deja de desaparecer en su encuentro en la superficie y la anulación voluntaria de la interioridad. Como explica Foucault, llega un momento en que la literatura se refiere a sí misma pero esto no significa que se centre en la interioridad del escritor más bien al contrario. También en Samuel Beckett, quien llevó a cabo un ejercicio de silencio y ascetismo mediante la charlatanería de sus personajes —lo que les convertía en soportes de un hablar autónomo—, encontramos una respuesta a la pregunta “¿quién habla?”. En Beckett el juego con el lenguaje se traduce en radicalidad teatral y la búsqueda de la pobreza escénica. “Del mismo modo que Artaud [la] puso en práctica identificando espíritu y epidermis, Beckett identificó la vida con la superficie de la palabra” (Sánchez 2002: 104). Ambos aspiran a la unidad del significante y del significado. Artaud lo intenta con el cuerpo y Beckett con la palabra. Beckett, como Brecht, quien también renunció a las resonancias y escribía palabras que no significaban nada más allá de su superficie, “asume la nueva pobreza que nada tiene que ver con la pobreza primitivista de los vanguardistas [...] sino con la pobreza real, física, sin esperanza de los supervivientes de la segunda guerra mundial” (Ibídem: 105). El lenguaje ya no tiene una función de comunicación, sino de ocultamiento, sirve para manifestar la desintegración del lenguaje. Las palabras pasan a ser sonidos. Mediante la ausencia de referentes, la destrucción del personaje dramático y una insistencia absoluta en la concreción, Beckett devuelve al drama la capacidad de establecer un tiempo presente y absoluto. Con Beckett la palabra ha estallado y sólo queda el pellejo, destruye la palabra para convertirla en gesto. En su conocida pieza *Not I* (1972), por ejemplo, presenta una boca parlante, incontinida, que habla como si todo su ser colgara de sus palabras. Una espera las palabras, hasta que regresan.

En la conferencia “¿Qué es un autor?” impartida en la universidad de Buffalo (1970), Foucault retoma la pregunta que ya hiciera Nietzsche y después recupera

Beckett y dice, “¿qué importa quién habla?”. En esta indiferencia, explica Foucault, se afirma tal vez el principio ético más fundamental de la escritura contemporánea: la desaparición del autor, cuestión que ya hemos apuntado. “Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que repetir, como lugar vacío, los emplazamientos en donde se ejerce esta función” (Foucault 1999a: 329). “¿Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla?”, escribió Beckett. Una escritura que rasgue el velo del lenguaje para acceder a las cosas —o a la nada— que éste oculta; una escritura en la que no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir.

Sin embargo, será con Bataille, Klosowski y Blanchot cuando se termina de liberar el lenguaje, que ya no busca ninguna expresividad. Y ciertamente, dice Foucault, es este el momento en que la literatura empieza a hablar por sí misma. Para ello, para sentir que la escritura y las palabras hablan, tienden la mano, acarician y abren grietas, es suficiente abrir una de las intensas páginas de *El diálogo inconcluso* de Blanchot:

- Confieso no entender muy bien su error: sería de dos clases: uno la sombra de lo verdadero; otro..., pero de ese otro me pregunto, cómo puede usted hablar.
- Quizá sea lo más fácil. El hablar y el error están en familiaridad.
- En esto no veo más que una burla: como si recordara que uno no podría engañar si no hablase. El habla, como se sabe, es el recurso —incluso etimológicamente—, el origen del diablo.
- Y también de la palabra baile, así como de la balística, todas obras diabólicas. [...] Las palabras están en suspenso. Este suspenso es una oscilación muy delicada, un temblor que no las deja nunca quietas¹⁶⁵.

Desde luego, Blanchot y muchos de los autores que estamos trayendo a estas páginas no dejaron ni dejan quietas las palabras. Las palabras también quedan en suspenso en *La Jetée* o en *La Rabbia*. Tampoco los soldados que volvían de la guerra en el relato de Benjamin, o mi abuelo, en su personal trauma de la guerra, pudieron dejar nunca quietas sus palabras. Y lo mismo sucede en las creaciones que estoy cartografiando: el lenguaje se desparrama, entra en una dispersión; en su relación con el cuerpo las palabras quedan en suspenso; en su ausencia de quietud nos tienden la mano.

Escribe Foucault a propósito de los autores que analiza, que el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso, como la inexistencia en cuyo vacío se

¹⁶⁵ Blanchot, M. (1970) *Diálogo inconcluso*, pp. 63-64

prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje¹⁶⁶. El lenguaje escapa al modo de ser del discurso,

es decir, a la dinastía de la representación, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma. [...] La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; [...] ponerse fuera de sí mismo¹⁶⁷.

Este ponerse fuera de sí mismo también se da en los creadores escénicos que estoy explorando. El lenguaje no es discursivo, ni logocéntrico, en el sentido que acabamos de ver con Derrida y con Foucault: se aleja de la dinastía de la representación. Al igual que las obras de los autores que hacen hablar a la literatura en los años cincuenta, y salvando las distancias formales y estéticas, también en estas coreografías experimentales el lenguaje rompe su silencio y empieza a hablar como sistema léxico. Exceptuando el trabajo de Mal Pelo y algunas escenas de M. Valenciano, también en estas creaciones el lenguaje escénico busca alejarse de la expresividad.

Por todo ello, sugiero pensar que también estas prácticas artísticas reflejan y hacen visible la interrogación del ser del lenguaje. Y lo importante ya no es el yo que habla, sino el ello. Cuando las palabras y las voces son trabajadas como un elemento más de la escena y no se da una búsqueda del significado, se produce una cierta despersonalización, emerge lo impersonal, la tercera persona, cuestión a la que volveré en el último capítulo .

En los autores que analiza Foucault y en su permanente descentrarse, el recorrido que efectúan las palabras y las cosas es el espacio del ser y del lenguaje. Este recorrido permite que se produzca un espaciamiento en todo el lenguaje, “el espacio en el que las palabras, los fonemas, los sonidos y las siglas escritas pueden ser en general signos” (Foucault 1996: 101). Este arte de la palabra que Foucault también reconoce en Marguerite Duras es ya, a partir de Blanchot “la memoria sin recuerdo”.

La memoria sin recuerdo que se da en estas experiencias literarias, fruto del desparramamiento del lenguaje y la despersonalización del yo que habla a favor del

¹⁶⁶ Foucault, M. (2004) *El pensamiento del afuera*, p. 11

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 12

ello, dialoga con la memoria sin recuerdo que encontrábamos en filmes como *La Jettée*. Y dialoga también con la construcción de una no- memoria o una contramicromemoria que he explicado en el análisis de *Uma misteriosa coisa disse...* de Vera Mantero y *He visto caballos* de Mal Pelo. En estas dos piezas escénicas, los coreógrafos se apropian de la memoria de otros, personalizan la memoria sin recuerdo de otros —la de Josephine Baker y la de un preso político y su amada—, para construir un relato escénico. Se trata, en todo caso, de una apropiación que pasa por el cuerpo, se hace carne, y esto nos permite a nosotros como espectadores formar parte de esa particular construcción. Dos puestas en escena que también se alejan del equilibrio y se adentran en el permanente descentrase que Foucault atribuye a los autores que analiza.

Sin embargo, es importante matizar que en Mal Pelo, debido a la adaptación de los textos de Berger que desarrolla, sí se da una búsqueda de la significación y no tanto un desparramamiento del lenguaje o de descentramiento. Hay en el fondo de los textos de Berger una pretensión humanista que se interesa por lo que significan el mundo y el ser humano. En este sentido, su escritura está más cerca de una literatura de la significación y de la fenomenología de pensadores como M. M. Ponty, que de la búsqueda de lenguaje que desarrollan los autores que Foucault recoge en sus ensayos literarios. De todas formas, sí es una escritura que busca alejarse del yo del autor y no es en absoluto moralista. Mediante un lenguaje preciso, incisivo y cálido a su vez, lleno de ternura hacia sus personajes, Berger genera un mundo en el que encarnamos, mediante la sugerencia y de manera muy sutil, las palabras y las vivencias de aquellos. Lo hace sin renunciar a su ideología marxista y su visión del mundo, pero no hay en él una mirada dialéctica ni reduccionista.

Escribe Foucault que Nietzsche, Blanchot y Bataille le permitieron liberarse de Hegel y la fenomenología, de una mirada dialéctica. La transgresión de estos autores, la permanente afirmación del murmullo incesante de su lenguaje liberado de la expresión, se convierte en un mundo centelleante sin negatividad ni contradicción. Foucault se ve atraído por el cuestionamiento que proponen sin cesar y se siente convocado a una experiencia, “allí donde precisamente las palabras le faltan [...] al propio lenguaje” (Foucault 1996: 132). ¿Quién habla, entonces? Y, sobre todo, ¿cómo habla?

5.1.3. Un sistema alejado del equilibrio

En la “Carta a Uno sobre el lenguaje” Deleuze se refiere al hecho de escribir lejos del equilibrio. Explica Deleuze en esta carta enviada a su estudiante y traductor al japonés K. Uno, que la lengua nunca es un sistema homogéneo, “una lengua siempre es un sistema heterogéneo o, como dirían los físicos, un sistema alejado del equilibrio. [...] Y esto es lo que [...] ha hecho posible la literatura: escribir lejos del equilibrio, escribir en la propia lengua como en una lengua extranjera” (Deleuze 2007: 186). En esta misma carta Deleuze se refiere a que el lenguaje no tiene ninguna autosuficiencia. Está hecho de signos, pero estos son inseparables de un elemento completamente distinto, no lingüístico, “que podría llamarse los estados de cosas o [...] las imágenes [...] que poseen una existencia propia” (Ibídem: 185).

A diferencia de la aproximación lingüística¹⁶⁸, afirma Deleuze que “todo el que tiene qué decir es como un extranjero en su propia lengua” (Ibídem: 80). La lingüística del porvenir debería tener en cuenta, según Deleuze, dispositivos colectivos de enunciación en lugar de sujetos fijos. Estos dispositivos colectivos de enunciación nos remiten a los procesos de subjetivación que estamos explorando y que estas coreografías experimentales pueden activar mediante su diálogo con otras disciplinas de conocimiento.

Escribe Deleuze en la carta a su estudiante que la enunciación no remite a ningún sujeto, que no hay sujeto de enunciación sino únicamente dispositivos. En un mismo dispositivo existen para Deleuze “procesos de subjetivación” que asignan diversos sujetos, unos como imágenes y otros como signos. Precisamente en estos procesos de subjetivación no vinculados a una identidad fija entra el ello, la tercera persona, y lo importante deja de ser el sujeto o el yo que habla. “Creo que toda enunciación es de este tipo, está hecha de varias voces” (2007: 185).

Concretamente en otro artículo “Lo que la voz aporta al texto”, habla Deleuze de estas voces que componen la enunciación. Se pregunta sobre qué es lo que un texto filosófico espera de la voz del actor. La voz del actor, escribe Deleuze, es lo que traza esos ritmos, esos movimientos mentales en el espacio y en el tiempo. El actor es el operador del texto: opera una dramatización del concepto. Cuenta Deleuze en este texto que sueña con la *Ética* de Spinoza leída por Alain Cuny. En este sueño,

¹⁶⁸ La aproximación que Deleuze hace al lenguaje se aleja de la lingüística de autores como Jakobson o Chomski. Para Deleuze los lingüistas han estudiado tanto las lenguas que han llegado a hacer de su ciencia una ciencia pura. Especialmente para los partidarios de la sociolingüística el lenguaje es algo que siempre está presupuesto y fijado.

la voz está como arrastrada por un viento que empuja las oleadas de demostraciones. [...] Lo que así emerge son las percepciones bajo las cuales Spinoza nos hace captar el mundo y todos los afectos bajo los cuales nos hace sentir el alma. Una inmensa ralentización capaz de medir todas las velocidades del pensamiento (Deleuze 2007: 292).

Lo que más nos interesa de este texto, en el que el pensador francés describe su sueño con un tono ligeramente épico, es el cruce entre las percepciones y los afectos, tanto de las palabras como de los cuerpos. No en vano, lo que está describiendo es el encuentro entre las palabras de Spinoza con el cuerpo y la voz de Cuny. En dicho artículo podemos imaginar a Cuny corriendo tras las palabras de Spinoza para darles cuerpo. Llegamos a imaginar que encarnaría las palabras de Spinoza con un adecuado entrelazamiento del cuerpo y de la voz.

En las creaciones que estoy cartografiando, especialmente en las más narrativas, es decir, las de Mal Pelo, Zabaleta y Francisco, también las palabras corren y están alejadas del equilibrio. No resulta sencillo plantearse una creación escénica a partir de la adaptación de un texto literario como *From A to X* de John Berger. Y tampoco para Zabaleta y Francisco el proceso de creación, con todo el imaginario y el material desbordante de sus cartas, fue fácil al inicio. En realidad ningún proceso de creación que se propone habitar, encarnar sus materiales y llevarlos hasta las últimas consecuencias lo es. Solamente hasta que estos creadores dieron con los mecanismos para poder encarnar sus respectivos textos, convertirlos en acciones (Mal Pelo), descomponer la palabra y hacer que los significados se desplacen y generen extrañamiento (*Dueto*), lograron que las piezas funcionaran.

Las coreografías experimentales de *Voic(e)scapes*, consciente o inconscientemente, logran que el ahora entre en el texto y éste produzca acciones en el presente escénico. Veremos que no sólo el lenguaje es performativo, sino que toda la propuesta escénica es en sí misma performativa, es decir, realizativa en el sentido de que genera efectos mientras se está produciendo. Esto hace que estas creaciones se conviertan en propuestas estéticas performativas y dialoguen con el uso de la palabra performatividad en la filosofía del lenguaje.

En estas experiencias escénicas tocamos el ser del lenguaje: tocamos su materialidad. Como consecuencia de ello, se da una suerte de liberación de nuestro lenguaje y de nuestras voces. Pero, ¿de qué manera tocamos el ser del lenguaje? ¿Qué significa hay lenguaje, qué significa yo hablo?, se pregunta asimismo Agamben en *Infancia e historia*. Quien realiza el *experimentum linguae*, nos dice Agamben, debe arriesgarse en una dimensión completamente vacía en la cual no se enfrenta sino con

la pura exterioridad de la lengua de la que habla Foucault. “Es posible que lo que llamemos pensamiento sea pura y simplemente este *experimentum*” (Agamben 2007: 217). Hacemos experiencia de lenguaje ahí donde los nombres nos faltan, cuando la palabra se interrumpe en nuestros labios. El lugar de esa experiencia se encuentra, concretamente, en la diferencia entre lengua y habla, entre lo semiótico y lo semántico, entre signo y significado.

El yo es lingüístico, dice Agamben, pero el sujeto no es más que el “locutor” y por esto no radica en el sujeto el estatuto de la experiencia. Una experiencia originaria lejos de ser algo subjetivo, no puede ser sino la que se encuentra antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje.

Una experiencia muda, en el sentido literal del término, una in-fancia del hombre, cuyo límite el lenguaje debería señalar. Una teoría de la experiencia solamente podría ser una teoría de la infancia y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? (Ibídem: 64)

He explicado que la infancia a la que se refiere Agamben no es algo que precede cronológicamente al lenguaje y que en un momento determinado deja de existir para volcarse en el habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste con el lenguaje. El lenguaje se plantea entonces como el lugar donde la experiencia debe volverse verdad (Ibídem: 70). Podemos concluir, entonces, que para Agamben la experiencia de lenguaje es el lugar donde experimentamos el lenguaje en sí mismo.

Leland Deladurantaye, estudioso de la obra de Agamben, da un paso más y se pregunta si podemos entender este *experimentum linguae* como una experiencia de pura potencialidad. Cuando Agamben afirma, a propósito de la experiencia de los soldados que volvían mudos del campo de batalla en el relato de Benjamin, que lo que se hace insostenible hoy es la vida en las ciudades, se refiere a la expropiación cotidiana de la experiencia. Según Deladurantaye la expropiación que se lleva a cabo en plena sociedad del espectáculo se convierte, asimismo, en una experiencia que abre un potencial. “Por primera vez en la historia el ser humano vive la experiencia de su esencia lingüística expropiada”¹⁶⁹. Por primera vez, dice Deladurantaye, somos conscientes de esta expropiación y del mero hecho de que hablamos y esto también representa una oportunidad. “Su capacidad de expropiación (la violencia del lenguaje, su exacerbación en la moderna sociedad del espectáculo [...]), ofrece la posibilidad de

¹⁶⁹ Deladurantaye, L. (1999) “Agamben’s potential”, publicado en *Potentialities: collected essays in Philosophy*.

un cambio total y dinámico”. La primera potencialidad que debemos tener en cuenta, escribe Deladurantaye, es la que está contenida en cada instante de la vida humana: existe una radical potencialidad inscrita en cada instante. Volveré sobre la expropiación del lenguaje al final de este capítulo y en el siguiente, dedicado a la temporalidad, explicaré con más detalle la cuestión de la potencialidad como algo que no es agotado ni consumido.

Voy a detenerme ahora en tipo de lenguaje que emerge en estas creaciones cuando la danza rompe su silencio. Continuamos teniendo en el horizonte la pregunta, ¿qué puede el encuentro entre la voz, el lenguaje y el cuerpo en la escena actual de la danza? La danza que deja emerger su voz despliega un campo de experiencia en el que emergen de manera específica las experiencias de la voz, del lenguaje (el ser del lenguaje) y de la tactilidad. Estoy explicando en qué consisten las dos primeras experiencias y me detendré en la tactilidad en los dos últimos capítulos.

En el *Diálogo inconcluso*, texto en el que el sujeto que habla no es responsable del discurso: el lenguaje se derrama, busca fuera de sí mismo y se aleja del equilibrio. Escribe Blanchot:

Esa inmensidad carente de centro, desorientada, esa dispersión inmóvil de movimiento, se convertiría en esto que extrañamente se vuelve si –a partir de su profundidad— lograra reconstituirse como conjunto. [...] “Basta” para esto la alteración que constituye la fuga –esto es, ese convertirse- en- otro—, se rehace hacia fuera, se encarna y se afirma en una realidad distinta. [...] Es la misma dispersión [...] que al girar se afirma entonces como lo esencial, reduciendo a lo insignificante todo poder ya organizado [...] y, sin embargo, entregándose ella misma, fuera de todo órgano organizador [...].¹⁷⁰

En el texto “Arquitectura de una arruga en la noche” escribe M. Valenciano:

empezar en tu cuerpo / página inexplorada / tocó su intraducible / cabeza de puente... / lloro jugando con / cualquier punto a / imprimir relaciones / son encarnaciones del tríptico / próximo aprendiz / en los umbrales del desierto / respiran los presos, / escucha el rompeolas / arrullar el campo.¹⁷¹

¿Cuál es el sujeto de enunciación en estos dos textos? ¿No se trata más bien de dispositivos, de cruces de intensidades y energías, de puntos de fuga y de líneas de fuerza? Palabras que balbucean, tiemblan, vibran, provocan espaciamento, son focos de luz, quedan en suspenso: nos tienden la mano en su ausencia de quietud.

¹⁷⁰ Blanchot, M. (1970) *op. cit.*, p. 54

¹⁷¹ Valenciano, M. (2008) Octava: un pescador con subtítulos

Fragmento: el relato de Valdemar

Una de los últimos cuentos que escribió Edgar Allan Poe, “La verdad sobre el caso Valdemar”, narra la historia de una lengua que continúa hablando sin boca, incluso después de su muerte. El narrador de la breve historia, un tal P. experto en hipnosis, nos cuenta que M. Valdemar, compilador de la conocida “Biblioteca Forénsica”, le llama a su lecho ya moribundo. Una vez juntos P. no tiene especial dificultad en hacer que el moribundo entre en estado de hipnosis. Al rato P. pregunta al hipnotizado si ya está dormido. Éste tarda en responder. Tras el tercer intento, Valdemar responde que sí y pide que le dejen morir dormido. Poco después los ojos del moribundo se giran y fallece. Sin embargo, enseguida una vibración extraña empieza a agitar su lengua durante un minuto. La lengua emite sonidos que el hipnotizador P. no puede describir como humanos, pero le alcanzan desde una vasta distancia o desde una profunda caverna situada dentro de su oído. “Me impresionó”, cuenta P., “como si materias gelatinosas se imprimieran en el sentido del tacto”. En ese momento, P. preguntó a Valdemar si aún dormía. Y éste dijo entonces: “Sí, no. He estado durmiendo y ahora, ahora estoy muerto” (Roazen 2008: 150).

La boca de S. Beckett en *Not I* habla de manera autónoma. Santa Cristina continuó hablando durante un rato tras la mutilación de su lengua. La lengua de Valdemar es capaz de seguir hablando incluso sin una boca y un cuerpo que ya ha fallecido. Como si todos hubieran sido atrapados por un impulso de incontención.

5.2. Entre la voz, el cuerpo y el lenguaje

5.2.1. Introducción: otros códigos lingüísticos

En el espaciamiento y el desplazamiento que provoca un uso del lenguaje alejado del equilibrio, estas creaciones basadas en el cuerpo logran que emerja el ahora. Voz, cuerpo y lenguaje se hacen realizativos, performativos, en el sentido de que generan acciones y efectos mientras se están produciendo. Se trata no obstante de un ahora atravesado por un cruce de temporalidades, como explicaré en el próximo capítulo.

Es sabido que en el teatro de forma postdramática rompe con la literatura dramática y con la consigna aristotélica de la *mímesis*. En las nuevas dramaturgias que podemos entender a partir de un concepto de narratividad expandida en la que se da una alternancia entre lo teatral y lo performativo, nos encontramos con una multiplicidad de textos y de cuerpos. Estas dramaturgias construyen su propia realidad, el proceso vital y performativo del espectáculo sustituye a la actuación mimética. Hans Thies Lehmann recupera a Lyotard, quien propone hablar de un teatro que va más allá del drama: el teatro energético. “Un teatro no de significado, sino de fuerzas, intensidades y afectos presentes”.

Recordemos que en la *Poética* de Aristóteles se define el drama como la combinación de personajes cohesionados, argumento coherente y una adecuada magnitud de la tragedia (Lehmann 2006: 30- 37). A diferencia de este tipo de drama, el personaje que en el teatro postdramático ya ha pasado a ser múltiple y polifónico, en la danza va dejando de ser personaje interpretado para acercarse más a la persona. El/la intérprete tiene la intención de transformarse en nudo de significaciones vivas, en signo orgánico que comunica al público o, simplemente y en términos generales, ejecuta un movimiento que no es literatura, ni significa nada: es sólo acción¹⁷². En la danza tampoco existe unidad en la narración ni una adecuada magnitud de la tragedia. El argumento se fragmenta y se sustituye por acciones, sonidos y espacios que dialogan entre sí, también por elementos que van apareciendo en el bucle de la narración y generan un diálogo que podríamos llamar molecular. La *mímesis*, entonces, es sustituida por una presencia encarnada: la acción ya no es artificial, también será encarnada.

¹⁷² S. Paxton en el documental *Humano caracol* (2009)

Ya en Artaud no sólo la literatura se libera del tema de la expresión, sino que también encontramos los primeros intentos de romper la teatralidad y la representación. Para enfrentarse al texto literario que detesta, recurre a la locura y a textos delirantes: la capacidad comunicativa del lenguaje verbal entra en crisis con el creador francés. Artaud consideraba que el teatro no fue creado para describir al hombre y lo que éste hace. “El teatro occidental debe despertarse”, escribía en el *Teatro y su doble* (1938). En esta obra propugnaba un regreso a la centralidad del cuerpo y a un lenguaje al que hay que devolver la capacidad de producir un estremecimiento físico.

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado [...], es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de manera concreta y restituirles el poder de desgarrar y manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje¹⁷³.

Volverse contra el lenguaje para que produzca un estremecimiento físico. La identificación de lenguaje y cuerpo le llevan a un planteamiento radicalmente nuevo de la realidad escénica y, como consecuencia, de la escritura dramática. Frente al lenguaje de la representación Artaud propone la búsqueda de la vida. Así, la estrategia dramático-representativa es sustituida por la “realización” o “materialización escénica”.

Afirmo que la escena es el lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan del dominio del lenguaje hablado¹⁷⁴.

Esto permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio “que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras. Una poesía en el espacio que es capaz de crear imágenes materiales equivalentes a las imágenes verbales”¹⁷⁵.

¹⁷³ Artaud, A. (2001) *El teatro y su doble*, p.52

¹⁷⁴ *Ibidem.*, p. 42

¹⁷⁵ *Ibidem.*, p. 43

Lo cierto es que aún estando en contra de la literatura, Artaud continúa trabajando desde el interior de la palabra. No pretende suprimir lo verbal, ya que tiene la posibilidad de generar oscuridad, misterio, sombras. Artaud construye, entonces, un lenguaje autónomo a partir de su propia materialidad, sin referencias ni a la realidad exterior ni al lenguaje heredado. Por todo ello, en uno de sus últimos escritos afirma Artaud que la danza y el teatro aún no han empezado a existir¹⁷⁶. El arte del teatro, escribió Artaud, debe ser el ámbito primordial y privilegiado para llevar a cabo la destrucción de la imitación¹⁷⁷. Al igual que Nietzsche, también Artaud se enfrentó a la estética aristotélica: liberada del texto y del autor- dios, la puesta en escena debería regresar a su libertad creativa y fundacional, y volver a la representación original, es decir, a la no representación.

la representación significa el desplegamiento de un volumen, una atmósfera multidimensional, una experiencia que produce su propio espacio. [...] la producción de un espaciamento que ningún discurso condensa o comprende. [...] Por lo tanto apela a un tiempo que ya no es el así llamado linealidad fónica, apela a una nueva noción de espacio y a una específica idea de tiempo¹⁷⁸.

En “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” J. Derrida recorre toda la crítica artaudiana hacia la representación. Sin embargo, concluye que la idea de un teatro sin representación resulta imposible. Esta idea, escribe Derrida, no nos ayuda a regular la práctica teatral, “tal vez nos permite concebir su origen, su vigilia y su límite, y el horizonte de su muerte”¹⁷⁹. Pero porque ya siempre ha empezado, la representación no tiene final. “Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico, no como representación de un destino, sino como el destino de la representación”¹⁸⁰. Si seguimos la afirmación derridiana de que la representación no tiene final, no deja de ser remarcable que los intentos tanto de Artaud como de Brecht de ruptura de la representación se hayan llevado a cabo en el interior del teatro.

Tampoco el teatro postdramático se aleja completamente del drama. Explica Lehmann que este teatro no se compone de acciones construidas de forma artificial hasta el punto de romper su relación con el drama. Al contrario, este teatro debería ser entendido “como el despliegue de un potencial de desintegración, desmantelamiento y deconstrucción en el interior del drama mismo” (Lehmann 2006: 44). También en la

¹⁷⁶ A. Artaud citado en el texto “The theater of cruelty and the closure of representation”. Derrida, J. (1978) *Writing and difference*, p. 233

¹⁷⁷ *Ibidem.*, p. 234

¹⁷⁸ *Ibidem.*, p. 237

¹⁷⁹ *Ibidem.*, p. 249

¹⁸⁰ *Ibidem.*, p. 250

escena actual de la danza continuamos en el interior del dispositivo escénico, se deconstruyen los elementos escénicos y de ahí que la clausura de la representación no sea total.

Cuando la danza rompe el silencio con la experimentación de sus voces estamos ante piezas escénicas que construyen su propia realidad y en las que también el proceso vital y energético está sustituyendo a la acción mimética. En cada escenificación, mediante la complejidad y las tensiones que se generan entre los elementos escénicos, estas coreografías experimentales cuestionan la lógica de la representación: se da en ellas una continua negociación entre el riesgo y el control. Los coreógrafos de la escena actual de la danza, entonces, en un cuestionamiento práctico del impulso mimético y narrativo de la representación, buscan un momento de presentación y acción en un ahora que puede ser expandido. Y lo hacen, en términos generales, desde dentro de la escena. El/la bailarín/a realiza acciones que van desde lo evocativo y simbólico a lo conceptual y, las incorpora, las encarna en el tiempo interno que está siendo generado por la pieza. El/la creador/a se reinventa continuamente, estira, en ocasiones desborda, los límites entre lenguajes artísticos. Y busca interpelar al espectador, en ocasiones, provocarlo.

Esta danza trabaja en un diálogo molecular entre todos los elementos que componen la escena: deshace y deconstruye la palabra de la misma manera que los demás elementos escénicos. Mediante este mecanismo de deshacer y encarnar los materiales, la danza interrumpe poética y políticamente las leyes de la narratividad. Se trata de una práctica artística que genera significados oscilantes, flotantes y rizomáticos que van más allá de la lógica de la representación, desde el interior mismo de la representación. Como consecuencia, siguiendo a P. Phelan, estas coreografías experimentales estarían adentrándose en otro tipo de economía representacional¹⁸¹, cuestión que retomaré en el capítulo dedicado a la temporalidad.

Voy a detenerme a continuación en ese diálogo molecular, en la relación que existe en algunas de estas creaciones entre el lenguaje y la fisicalidad, así como en los dispositivos escénicos que activan para sus respectivas narratividades. Estas coreografías se sitúan en otros territorios del código lingüístico, territorios que están formados, entre otros, por la palabra, el fragmento, la huella, el lenguaje estroboscópico, la repetición, la echolalia y la afasia.

¹⁸¹ Phelan, P. (1993) *Unmarked. The politics of performance*, pp. 3-18

Abierto y fragmentado, el lenguaje se deshace y, sin embargo, nos permite tener la experiencia de una palabra creíble, encarnada. Abierto y fragmentado, este lenguaje hace visible la imposibilidad de una relación armónica entre texto y escena, “sino más bien un conflicto perpetuo” (Lehman 2006: 145). Una tensión que como estamos viendo no puede reducirse a un combate entre lo verbal y lo no verbal. Estamos tocando el ser del lenguaje, su complejidad, y la relación entre la voz, el cuerpo y su lenguaje está llena de ambivalencia.

Más allá de esta ambivalencia, situándonos ahora en el punto de vista de esta creación escénica, vemos que la fricción entre la voz, el cuerpo y el lenguaje se produce en diferentes niveles. En primer lugar, supone fricción para los propios coreógrafos, quienes deben enfrentarse a la dificultad de llevar esas palabras a escena. Y en segundo lugar, la fricción radica en la recepción de esos trabajos por parte del público y ciertos sectores de la crítica¹⁸². En un texto que escribió tras ver *Ash* (1997) de S. Paxton, D. Lepkoff explica por ejemplo, su dificultad de seguir simultáneamente el movimiento y el texto¹⁸³. Recordemos también a la mujer que se levanta en plena actuación de V. Mantero para gritar “¡artrosis!”, porque no concebía otro tipo de danza.

Esta fricción hace visible nuestra dificultad a la hora de disociar los sentidos. Nos cuesta que dos partes de nuestro cerebro trabajen juntas y dejarnos llevar por las nuevas sensaciones que se abren, algo que nos permitiría superar la aparente dificultad. Tal vez superaríamos el escollo ampliando nuestro conocimiento sobre la danza y “entrenándonos”, buscando mecanismos para activar nuestra percepción y capacidad de sensación, al igual que uno entrena los músculos del cuerpo, de la mente y de la imaginación. Haciendo de nosotros espectadores vivos y dinámicos para poder adentrarnos con nuestro conocimiento y sentidos expandidos en el trazo que deja el cuerpo en su movimiento –o en la quietud—. Y aún así caeremos en la cuenta de que hay algo en el habla que siempre está fuera de control, un ligero descentramiento, una fisura entre el cuerpo y su lenguaje, como veremos con J. Butler.

En una conferencia titulada “¿Qué es el acto de creación?”, G. Deleuze atribuye al cine la capacidad de disociar lo visual y lo sonoro y se pregunta por qué no

¹⁸² Desde posturas inmovilistas hacia la danza, V. Pagès Jordà escribía a propósito de los trabajos de Mal Pelo y Jan Fabre que “el texto y el cuerpo se encuentran en lados opuestos. De hecho, se odian”, en Pagès Jordà, V. (2008) “La filosofía en danza” en *Reflexions entorn de la dansa* (02), Barcelona, Mercat de las Flors, p. 26

¹⁸³ “Steve se movía en una calma pautada, parecida a la que tenía al hablar, hacía gestos muy claros. [...] Me di cuenta de que era extremadamente difícil para mí, casi imposible, sintonizar el movimiento de Steve y escuchar sus palabras simultáneamente. Era como si esas dos partes de mi cerebro no pudieran trabajar juntas. Lepkoff, D. (2001) “Extraordinarily ordinary and ordinarily extraordinary” en *Contact Quarterly*

sucede esta disociación en el teatro. A partir de esta afirmación, Deleuze se cuestiona sobre qué es tener una idea cinematográfica: “Una voz habla de algo, al mismo tiempo, se nos hace ver otra cosa y, en fin, lo que se nos dice está debajo de lo que se nos hace ver”. Deleuze se está refiriendo al cine de Duras y Straub, en el que,

[la] palabra se eleva en el aire, al mismo tiempo que la tierra que se ve, se hunde cada vez más. O al mismo tiempo que la palabra que habla se eleva en el aire, aquello de lo que nos habla se hunde bajo la tierra. ¿Qué es esto? Sólo el cine puede hacerlo (Deleuze 2007: 286).

El filósofo francés está comparando el cine con el teatro, no con la danza. Y como hemos visto no sólo el cine puede llevar a cabo la disociación entre la mirada y la escucha. En la danza que rompe a hablar y subvierte su voz los bailarines y coreógrafos, tras muchas horas de trabajo en la experimentación, sí logran esta disociación en escena: tienen la capacidad de hacer que *la palabra se eleve en el aire* al mismo tiempo que el cuerpo deja caer todo su peso, *se hunde bajo la tierra*.

5.2.2. Mal Pelo: entre la narración y la poesía

Mal Pelo trabaja la narratividad y la búsqueda de sentido en sus creaciones, especialmente desde que inició la colaboración con John Berger a partir de *Atrás los ojos* (2002). Aunque el foco de su trabajo no está tanto en la experimentación de las posibilidades de la voz, sino en la imbricación de todos los elementos escénicos en una dramaturgia muy depurada y precisa, la oralidad que encontramos en la trilogía basada en textos de Berger está muy cerca de lo orgánico. Se trata de una oralidad que media entre el cuerpo y el lenguaje. No parte de un cuerpo desapegado, que trabaja el texto con distancia como si fuera un elemento más de la escena. Más bien al contrario: los textos que lleva a escena están llenos de intensidad y significado, en ellos encontramos una palabra dramática, es decir, de conflictos no resueltos.

Hay una búsqueda de totalidad en las creaciones de Mal Pelo. Y esto se debe en parte, a que también los textos de Berger buscan mantener un diálogo humanista con cuestiones relacionadas al ser humano y al mundo. Las estrategias narrativas que activa para ello están más cerca de la poesía, de una palabra sutil y sugerente, que de la narración tradicional donde la mayoría de elementos siguen una linealidad. No existe linealidad en los textos de Berger, al igual que no existe linealidad en el trabajo escénico de Mal Pelo. Y se trata de una palabra que se sitúa entre la poesía y la narración.

A propósito de la relación entre poesía y narración, explica John Berger que el tráfico entre metafísica y narración es continuo, y que lo que en realidad nos separa de los personajes de los cuentos no es el conocimiento objetivo o subjetivo, sino la experiencia del tiempo. Esta separación otorga a los contadores de cuentos el poder de saberlo todo, pero al mismo tiempo les deja inertes: “en cuanto iniciamos la narración perdemos el control de nuestros personajes”¹⁸⁴. El narrador se ve obligado a seguir a los personajes sobre los que ha perdido el control. Y esta persecución se realiza enteramente a través del tiempo. Este tiempo y la historia contada pertenecen a los personajes.

Y, sin embargo, el sentido del cuento, lo que hace que merezca la pena contarlo, es lo que vemos y lo que nos inspira, precisamente porque estamos más allá de su tiempo. Aquellos que leen o escuchan nuestros cuentos lo ven todo como a través de una lente. Esta lente constituye el secreto de la narración y queda triturada tras cada nueva historia; triturada entre lo temporal y lo intemporal. Nosotros, los contadores de

¹⁸⁴ Berger, J. (1996) *Páginas de la herida*, p. 99

cuentos, somos los secretarios de la muerte, y lo somos porque [...] nos encargamos de triturar esas lentes¹⁸⁵.

Para Berger los poemas no se parecen a los cuentos, ni tan siquiera cuando son narrativos. En los cuentos todo avanza hacia el final. Mientras que indiferentes al desenlace, “los poemas cruzan los campos de batalla, socorriendo al herido, escuchando los monólogos delirantes del triunfo y del espanto”¹⁸⁶. Todo depende, dice Berger, de la relación entre las palabras, y la suma total de esas relaciones posibles depende de la manera en que el escritor se relaciona con el lenguaje, no como vocabulario, no como sintaxis, ni siquiera como estructura, sino como un principio y una presencia.

El poeta sitúa el lenguaje fuera del alcance del tiempo. [...] Se acerca al lenguaje como si fuera un lugar, un punto de encuentro. [...] La poesía habla de su propia inmortalidad [...] porque se abandona al lenguaje, en la creencia de que el lenguaje abraza toda experiencia, pasada, presente y futura¹⁸⁷.

En el trabajo de Mal Pelo están presentes, entonces, tanto la poesía como la narración y la fabulación. M. Foucault hace una distinción entre fábula y ficción que debemos tener en cuenta. La fábula es lo que se cuenta, es decir, los personajes, los acontecimientos. Mientras que la ficción es el régimen del relato, la postura del narrador respecto a lo que cuenta. “La fábula está hecha por elementos colocados en un cierto orden. La ficción es la trama de relaciones establecidas” (Foucault 1999a: 289). En este sentido, la ficción no es más que un aspecto de la fábula. Foucault habla de las *voces de la trasfábula* para diferenciar la diferente organización del relato que existe, por ejemplo, en “Las mil y una noches” y en los relatos de J. Verne. En el primero, cada relato pertenece ficticiamente a aquel que ha vivido la historia, cada fábula tiene su voz, y cada voz despliega una fábula nueva. En el segundo, encontramos una sola fábula por novela, pero contada por voces diferentes, encabalgadas, oscuras y en polémica unas con otras. Esto es lo que Foucault llama *voces de la trasfábula* y el intercambio entre ellas dibuja la trama de la ficción. Estas voces de la trasfábula son las que encontramos en los textos de Berger y, como consecuencia, en el trabajo de Mal Pelo.

En efecto, hay fabulación y hay animales en el relato de Mal Pelo. En muchos momentos de su trabajo escénico, también hay animalidad en el movimiento. Incluso

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 88

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 89

encontramos una escena donde la voz está trabajada desde un lugar más experimental y roza lo animal. Como hemos visto, en *He visto caballos*, cuando Muñoz y Ramis están dentro de la estructura rectangular y metálica, Pep emite un sonido y juega con su eco, con su vibración. No sabemos dónde situar esta sonido que se nos hace tan sugerente y deseáramos que volviera a aparecer. Es una voz que nos permite separarnos de la atmósfera llena de simbolismo y de significado que transmite el resto de la pieza. Exceptuando este instante, la voz en el trabajo de Mal Pelo pertenece y acompaña al cuerpo y al lenguaje, no se separa de ambos.

En esta pieza Mal Pelo lleva al límite la improvisación como herramienta compositiva. A través de una compleja dramaturgia, *He visto caballos* busca transmitir el propio proceso de creación. Pep Ramis explica que la narratividad no está intentando evitar el significado claro de las palabras,

[...] y tampoco nos importa si es danza o no lo que estamos haciendo. Damos lugar a este gesto para que salga. El cuerpo sabe dónde está ese lugar. Cuando ves a alguien crear una vasija de arcilla, por ejemplo, la persona no es consciente de que está haciendo una vasija de arcilla, simplemente la hace. [...] Una vez que alcanzas este momento, lo dejas estar. Esta es la conexión, es cuando un cuerpo está hablando y comunica. [...] Tú eres el gesto y no desapareces, simplemente transmites. Creo que este es el lugar donde sucede esta gran potencia comunicadora¹⁸⁸.

También la palabra que alberga un significado claro y definido ha formado parte de la búsqueda de materiales dentro del proceso creativo y esto la convierte en un elemento más de la pieza. No se incluye en la pieza porque se trata de una palabra bella, bien escrita o con un mensaje político concreto. Al contrario, pese a que se trata de la adaptación de la novela *From A to X* de John Berger, es decir, que los creadores trabajan con materiales fijados previamente, también la palabra está incluida en una improvisación que afecta a todos los lenguajes escénicos.

Mal Pelo toma la palabra de Berger y también la suya propia. Esta toma de palabra conlleva para Paul Ricoeur un vínculo moral. Escribe el filósofo francés que para quienes hablamos el texto es una mediación entre un hombre y otro. La experiencia que un texto nos ofrece es la de ser con otros¹⁸⁹. En este sentido el lenguaje presenta tres dimensiones: la referencia al mundo (ontológica), la referencia a uno mismo (psicológica) y la relación con otro (moral). Teniendo en cuenta estas tres dimensiones del lenguaje, las obras poéticas designan un mundo, que es algo

¹⁸⁸ Extraído de la conversación entre J. Berger, M. Muñoz y P. Ramis, en la que también yo participé.

¹⁸⁹ Ricoeur, P. (1999) *Historia y narratividad*, p. 32

completamente diferente a lo que logra un discurso descriptivo. Si en la poesía las palabras adquieren un valor connotativo y tienen una capacidad evocadora, en el discurso descriptivo éstas toman una función denotativa. “En las obras poéticas el lenguaje sólo se relaciona consigo mismo”¹⁹⁰. No estoy del todo de acuerdo con esta última afirmación. A mi parecer, el lenguaje poético cuando trabaja con un lenguaje alejado del equilibrio o hace un uso menor de él, se relaciona consigo mismo pero también permite una relación con el afuera, una caída vertical sobre la que volveré en el siguiente punto.

El pensador y antropólogo francés llama texto a todo discurso fijado por la escritura. En cuanto a la relación entre texto y habla, explica que la escritura es una realización comparable al habla y “la liberación de la escritura que sustituye al habla conlleva el surgimiento del texto”.¹⁹¹

En este sentido, Mal Pelo trabaja con textos en los que existe una narrativa poco acostumbrada a la linealidad. Precisamente la búsqueda del habla de la escritura, de palabras encarnadas, de esa escritura en alta voz que Roland Barthes describe en *Le plaisir du texte* (1973) explica el encuentro de Muñoz y Ramis con la escritura de Berger. Ya advirtió R. Barthes que frente al lenguaje fijo y dogmático del texto cerrado, escribir es un acto que puede superar el propio texto. El texto que no permite la entrada inteligente y activa de los lectores es dogmático; no lo es el texto sugerido, el que puede ser reescrito. La sugestión hace que lo fragmentario, que podría correr el riesgo de caer en la arbitrariedad, se transforme en unidad, en verdadero sentido de las palabras.¹⁹²

Precisamente en los momentos en que más se fragmenta y se vacía el texto de las piezas de Mal Pelo, alcanza una sugerencia mayor. Por ejemplo, en uno de los solos de *He visto caballos*, P. Ramis va insertando en su monólogo la frase: “¿Quieres un café?”... Frase que M. Muñoz retoma más adelante en otro solo. La taza de café se convierte en un elemento que resuena a lo largo de la pieza, es una huella que va apareciendo y desapareciendo, y a medida que caemos en la cuenta de que esa taza de café nunca llegará porque en la imposibilidad de comunicación que los dos bailarines están llevando a escena no van a poder encontrarse, aumenta nuestra desazón. Sin embargo, en los momentos en que se nombra esa taza imaginaria percibimos que el lenguaje ha adquirido volumen, podemos tocarlo, y esto funciona como una suerte de consuelo.

¹⁹⁰ *Ibidem.*, p. 53

¹⁹¹ *Ibidem.*, p. 61

¹⁹² Barthes, R. (1968) “The death of the author” en Bishop, C. (ed.) (2006) *Participation*, p.41

Por la manera en que trabaja la narratividad y la oralidad, las creaciones de Mal Pelo se sitúan más cerca del teatro, si bien como hemos explicado, el foco es siempre el movimiento del cuerpo y la fisicalidad, y no el texto dramático. También en algunos momentos de *Bicho* y *Dueto* (Zabaleta y Francisco), se hace presente la teatralidad a través de una narración más explícita. Sin embargo, tanto en estas dos piezas y como en las de los demás creadores que completan este recorrido encontramos una apertura a la performatividad, aspecto que desarrollaré al final de este capítulo.



Impregnaciones de la srta. Nieve y guitarra © Mónica Valenciano

5.2.3. El Bailadero y Mónica Valenciano: la palabra estroboscópica

En el trabajo escénico de El Bailadero y M. Valenciano, que presenta una vinculación muy estrecha con la escritura, el lenguaje lineal y el orden de las frases saltan en pedazos. El mecanismo de creación consiste en pescar palabras al azar, entrelazarlas, inventarlas, saltar de una a otra en innumerables asociaciones. Este dispositivo está muy relacionado con la escritura automática que practicaban los dadaístas y los surrealistas a principios del siglo pasado. Pero hay una diferencia: desconozco la relación que la escritura automática tenía con el cuerpo durante el surrealismo, pero lo cierto es que en el proceso de búsqueda de material textual tanto en Valenciano como en El Bailadero, las palabras están muy relacionadas con la fisicalidad. Es decir, el trabajo del cuerpo y la búsqueda de ese material lingüístico está estrechamente entrelazado: uno lleva al otro y viceversa. Incluso en la pesca de palabras que a veces tiene lugar en una conversación en un autobús o en una calle, se realiza un trabajo previo de apertura de la atención y los sentidos, atención que sin esa predisposición llevaría a los creadores a otro lugar. Explica Valenciano que la atención no es más que el entrenamiento de un radar.

Es como tener capacidad de trabajar ese radar y la capacidad de impregnación del cuerpo, el cuerpo cuando se trabaja así se impregna de imágenes. [...] El cuerpo siempre está interrogando. [...] Entonces es ver qué pesca cada uno, trabajar ese radar, esa interrogación del cuerpo y ahí encuentras una conexión que te hace escribir. [...] Ese radar cuando te haces un poco más mayor se hace imperceptible, es como el crecimiento de una planta, así que ya no es bailar, sino qué es lo que te mueve vitalmente. [...] Busco cada vez la experiencia más vital [...] y de pronto esas conexiones que encuentras te liberan.

La búsqueda de un lenguaje y la apertura de esos canales del cuerpo, tanto en los *Disparates* como en el trabajo individual de Valenciano, desemboca en un descubrimiento de la voz y la oralidad. En este sentido, la oralidad presente en la séptima entrega de los *Disparates- Don't explain* y el solo *Impregnaciones de la Srta. Nieve y guitarra...* no es fruto de una narración elaborada: todo salta en pedazos, pero son retazos de movimientos y palabras que están entrelazados entre sí, resuenan unos en otros. Hay un tejido invisible que une todos los elementos escénicos en una dramaturgia aparentemente caótica.

El texto está formado por palabras inconexas, inventadas, susurros que a veces ni siquiera llegamos a escuchar. El lenguaje que se despliega en escena parece

no tener relación entre sí, tenemos la impresión de saltar de una escena a otra, de un creador a otro. Un mosaico de situaciones que desarrolla un paisaje formado por acciones. Un tejido entrelazado en el que se hacen posibles múltiples significados. Lo importante es el trazo, la caligrafía del movimiento y la búsqueda de un lenguaje. Las capas narrativas crecen y se imbrican de manera aparentemente inconexa, lo que reduce la dimensión ficcional de estas creaciones escénicas.

Las palabras en el *Disparate nº7* y el solo *Impregnaciones...* se acercan en algunos momentos a la echolalia o a la repetición mecánica de un bucle que va apareciendo en distintas líneas narrativas. “Aquí es donde tiras el confeti [...] Abre los muslos por dentro. [...] Abre las venas por dentro [...] respira, vamos a respirar, vamos a ponernos ciegos de respirar [...] te las tiras, como un confeti”, dicen E. Llovés y R. Sánchez alternando sus voces en un momento del *Disparate nº7*. A ratos, entrevemos pequeñas historias en el relato escénico, micronarraciones a las que se va añadiendo palabras, frases, en diferentes capas narrativas que no buscan generar un significado concreto. Al contrario, se da una desestructuración de la forma y, como consecuencia, el sentido se descompone.

Todo esto hace que la oralidad se sitúe en un lugar intermedio entre el lenguaje con sentido y la ruptura del mismo. La palabra adquiere una dimensión sonora, a ratos táctil. Se mueve en bucles continuos que siguen el ritmo o la quietud del cuerpo, el de la respiración y, por lo tanto, el de la voz. Y conforman una musicalidad muy particular. El material sonoro que forman las palabras y sus ritmos pasan a ser puntos de luz discontinuos, generados por su propia intermitencia, aparecen y desaparecen y de esta manera funcionan como puntos de luz.

En el análisis de los *Disparates* hemos visto que en un breve texto dedicado a Hélène Cixous, G. Deleuze se refiere a la escritura estroboscópica¹⁹³. Se trata de una escritura en la cual el relato se anima, los diferentes temas se conectan y las palabras forman figuras variables según las velocidades crecientes de lectura y de asociación. La estroboscopia es un método que consiste en iluminar una escena de manera discontinua. El efecto producido depende de la frecuencia de fogonazos y de los movimientos que animan dicha escena. La escritura y la materia que produce esta velocidad se compone de,

elementos asociados: elementos ficticios, hechos de deseos y elementos fonológicos hechos de letras, elementos lingüísticos hechos de figuras y [...]. Estos elementos forman un conjunto inmóvil, complejo, difícil de descifrar, neutro mientras se

¹⁹³ “Hélène Cixous o la escritura estroboscópica” en Deleuze, G. (2005) *La isla desierta y otros textos*, pp. 295-296.

permanezca a una velocidad= 0. A velocidades medias, se encadenan y se inclinan [...] constituyendo historias distintas o versiones distintas de una historia. Y a velocidades progresivamente superiores, llegan a un deslizamiento perpetuo y les obliga a ir cada vez más rápido, atravesando todas las historias¹⁹⁴.

La lectura de los textos de Cixous funciona, entonces, de acuerdo con las velocidades de asociación del lector. Lo mismo sucede con la oralidad que Valenciano y El Bailadero despliegan en escena y por esto hacemos el paralelismo. Cixous, por su parte, reconoce en otro texto su admiración por la escritura de Clarice Lispector. Recordemos que Clarice es una referencia para Valenciano. No en vano, la autora brasileña y su palabra imprevisible lograron lo que tantos escritores buscan: que los lectores intervengan directamente en la creación de significado. Lispector tensa el lenguaje, lo lleva tan al límite que provoca en nosotros una suerte de acto de rescate de esas mismas palabras. Nos hace saltar de una palabra a otra, de un misterio a otro, y esto agudiza nuestra atención, hace que nos introduzcamos en sus palabras de una manera más activa para poder entenderlas. Siempre tenemos la posibilidad de no seguirlas, pero lo cierto es que su lenguaje no resulta críptico y esto continúa invitándonos al salto. Nos rendimos a una comprensión racional de los significados y entra en juego nuestro cuerpo con su comprensión orgánica.

Para Mónica las palabras funcionan como palancas, enganches, anzuelos. Mónica escucha en el lenguaje sus resonancias más ocultas. Clarice tensa el lenguaje agitando su significado. Clarice busca en las palabras el detalle más íntimo, ese que a todos los demás nos ha pasado desapercibido. Y en su escritura ese detalle altera el significado habitual del lenguaje, lo tensa, lo estira y la tensión hace estallar en mil pedazos los caminos trillados del código lingüístico.

Aquí nos situamos ante la fórmula agramatical que G. Deleuze explica a propósito de la conocida frase de Bartleby, “preferiría no hacerlo”. Recordemos que el personaje de Melville, el escribiente, subvierte todas las órdenes de su jefe el abogado respondiendo, “preferiría no hacerlo”. Se trata de una fórmula agramatical, un límite, un tensor, es decir, “preferiría no hacerlo” no es ni una negación ni una afirmación. Bartleby no rehúsa pero tampoco acepta, no afirma que preferiría seguir copiando, se limita a plantear su imposibilidad. “La fórmula es devastadora porque elimina tan despiadadamente lo preferible como cualquier no- preferido. [...] De hecho los hace indistintos: excava una zona de indiscernibilidad, de indeterminación” (Deleuze 1997: 102).

¹⁹⁴ Ibidem.

Todo lenguaje tiene referencias o presupuestos. Una palabra, escribe Deleuze, siempre supone otras palabras que pueden reemplazarla, completarla o formar con ella alternativas.

Al hablar, no sólo indico cosas y acciones, sino que efectúo también unos actos que garantizan una relación con el interlocutor, en función de nuestras situaciones respectivas: mando, interrogo, prometo, ruego, emito “actos de habla”. Los actos de habla son autorreferenciales [...], mientras que las proposiciones constatativas se refieren a otras cosas y otras palabras (Deleuze 1997: 105).

Es este doble sistema de referencias lo que Bartleby destroza. Las palabras de El Bailadero y Valenciano no llegan a *destronar* del todo los actos de habla, pero sí excavan una zona de indeterminación en el lenguaje. En efecto, estamos en un contexto escénico y las frases agramaticales de El Bailadero y Valenciano están alterando el orden del lenguaje y con ello abren grietas y espaciamentos, provocan un desplazamiento en nuestra atención. Si la fórmula de Bartleby “*desconecta* las palabras y las cosas, las palabras y las acciones, pero también los actos y las palabras” (Deleuze 1997: 105), las palabras de El Bailadero *desplazan* las cosas de las palabras, las palabras de las acciones y los actos de las palabras.

Es importante matizar que en las creaciones escénicas de El Bailadero y M. Valenciano se altera el orden del lenguaje pero sigue existiendo tejido. La ruptura con el lenguaje no es total, como sucede por ejemplo en el caso de L. Jurisic en R´Z´R.

Hablo de tejido en sentido de entrelazamiento. Propongo ahora un paralelismo con la pintura, y concretamente con Nancy Spero, de la que hablaba a propósito de Azur, obra que dedicó a Mallarmé. Las creaciones de Valenciano y El Bailadero se parecerían más al entrelazamiento, al tejido que encontramos en los cuadros de la artista americana que a la ruptura total y desencarnada que se da en los cuadros de F. Bacon –artista cuya obra se ha relacionado también con lo háptico¹⁹⁵ y la movilidad extrema de los cuerpos—. El rojo de la sangre de Francis Bacon y el celeste en Azur de Nancy Spero: las entrañas de las vísceras y la superficie marina de la piel. Bacon es el pintor de la carne que destripa el cuerpo, mientras que en la obra de Spero –aún dentro de la crueldad que a veces transmite— podemos entrever el tejido de las cosas, lo que hay en el entrelazamiento entre una forma y otra, eso que hace que yo sea tú y tú seas yo. El cuerpo sin órganos, la afasia y la separación total del lenguaje de Jurisic

¹⁹⁵ Sobre la pintura háptica de Francis Bacon: Deleuze, G. (2003) *The logic of sensation*

está más cerca de Bacon, mientras que el tejido de Valenciano y el Bailadero estarían más cerca de Spero.

Si bien es cierto que la serie de los Disparates está inspirada en la obra pictórica homónima de Goya, a mi parecer, estas piezas escénicas tienen más en común con el tejido pictórico de Spero, que con las escenas violentas del pintor español. Sí encontramos una relación con Goya en la ausencia de referencias: al igual que las figuras de Goya parecen nacer de la nada, los creadores de El Bailadero se presentan ante nosotros sin referencias, en un tiempo y en un espacio autónomos. Los creadores aparecen sin paisaje, son precisamente ellos los que conforman su propio paisaje en un tejido de acciones, y también en esto se parecen a las figuras de Goya. Sin embargo, donde estos representan violencia, muerte, locura y grito, aquellos devienen presencias vitales para el desarrollo escénico. Donde Spero presenta violencia, muerte, locura y grito, aún podemos entrever el tejido del lenguaje y de la vida y la afectividad. Asimismo, Goya buscaba virtuosidad y nada más lejos del trabajo de N. Spero y de El Bailadero.

5.2.4. Idoia Zabaleta, Filipa Francisco: la huella y el trazo

Dueto y Bicho, eres un bicho, las dos creaciones escénicas que junto a la publicación *Bicho* conforman una trilogía, son una investigación sobre el entrelazamiento de la voz, el cuerpo y el lenguaje. Podemos decir que la voz es el hilo conductor de esta trilogía, una voz que genera un imaginario estroboscópico. Si los hilos de la malla que ambas coreógrafas tejen en *Dueto* se convirtieran en halos de luz, nuestra mirada se trasladaría de un lado a otro, en un movimiento estroboscópico, efecto que acabamos de explicar. No hay tal efecto en el registro lingüístico de estas dos piezas, pero sí en el imaginario que Idoia y Filipa han estado alimentando en su relación epistolar. El imaginario funciona como puntos de luz discontinuos generados por líneas narrativas que aparecen y desaparecen en las cartas, y luego pasa a formar parte del proceso de creación, que consiste en traducir todo ese material textual al cuerpo.

En una de las cartas escritas durante el proceso de creación de *Dueto*, dice I. Zabaleta:

He vuelto a leer a Deleuze y dice... We have grass in the head, not a tree: what thinking signifies is what brain is, a "particular nervous system" of grass"¹⁹⁶. Pensar en múltiple, en horizontal, ligero, mórbido, en expansión [...]. Pensar en la hierba. Recuerdo que cuando pregunté a una mujer mongola [...] cuál era su estación del año preferida, ella me respondió cogiendo un mechón de hierba con la mano y tumbándose sobre la verde estepa del verano. Interpreté que para ella la hierba significaba felicidad y tumbarse en la estepa era la felicidad misma. Imagínate ser nómada y vivir rodeado de hierba. Deleuze se derretiría. [...] Luego están los campos de fútbol y los campos de golf¹⁹⁷.

Esta carta no está incluida en el guión final de los textos que se han llevado a escena en *Dueto*, pero nos sirve como ejemplo para ilustrar el imaginario que se genera: lleno de referencias a vivencias y continuas idas y venidas de ese mismo imaginario.

Un imaginario disparado, sin duda sugerente, que hace que corramos tras él. "Esta historia corre delante de mí, corre simplemente"¹⁹⁸, decía al inicio de un texto que escribí acerca de la voz en *Dueto*. Lo cierto es que la narración de estas

¹⁹⁶ Tenemos hierba en la cabeza, no un árbol: lo que significa pensar es lo que es el cerebro, un sistema nervioso particular de hierba.

¹⁹⁷ *Bicho, eres un bicho*

¹⁹⁸ Rozas, I. (2008) "Perder el hilo", publicado en *Bicho*

creadoras se construye en bucles, en hilos narrativos que van y vienen, pero la palabra no se rompe, continúa teniendo un significado. También es importante aclarar que no se trata de un significado cerrado: el cruce de diferentes líneas narrativas hace que el sentido se altere y se modifique continuamente. Hace que la narración corra delante y nosotros vayamos tras ella tratando de organizar su sentido. Y de aquí resulta una relación muy interesante.

Este imaginario se abre a lo erótico de la intermitencia. Estamos ante lo erótico de la aparición- desaparición que Barthes describe en *El placer del texto*:

La narratividad está deconstruida y sin embargo la historia sigue siendo legible: nunca los bordes de la fisura han sido sostenidos más netamente, nunca el placer ha sido mejor ofrecido al lector [...]. La proeza es mantener la *mimesis* del lenguaje (el lenguaje imitándose a sí mismo) [...] de una manera tan *radicalmente* ambigua. [...] ¿El lugar más erótico del cuerpo no es acaso allí donde la vestimenta se abre? [...] Es la intermitencia, como bien ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas [...]; es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición- desaparición. [...] Lo que “ocurre”, aquello que “se va”, la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes¹⁹⁹.

En esta fragmento hay dos elementos importantes para las cuestiones que estoy pensando en esta investigación. Por un lado, el volumen del lenguaje, y por otro, el hecho de que la narratividad se deconstruya. Para generar volumen en el lenguaje se hace preciso activar unos mecanismos de creación específicos. En el caso de Valenciano estos consistían en espaciar el lenguaje, crear grietas en el orden lógico del mismo. En Francisco y Zabaleta será más bien lo erótico de la aparición y desaparición, de esas líneas narrativas que se entrelazan en escena, mientras las dos creadoras tejen una malla roja sobre nuestras cabezas –en *Dueto*— o lanzan de un lado a otro de la mesa la historia de las dos cupleteras internadas en el sanatorio de París –*Bicho, eres un bicho*—. Esto hace que se generen espaciamentos en la historia narrada y esos momentos adquieran volumen. La erótica de la aparición y de la separación se hace extensible también a la fisicalidad, ya que juegan con sus presencia y ausencias.

En cuanto a la deconstrucción de la narratividad, he explicado en varias ocasiones que la palabra, la voz y el cuerpo se descomponen en estas creaciones. Pero, ¿a qué me refiero con esta descomposición? ¿podemos relacionarla con la

¹⁹⁹ Barthes, R. (1978) *El placer del texto*, pp. 16-21

deconstrucción? La deconstrucción es una estrategia relacionada con una operación textual, se forja en el propio proceso. Es lectura y es a la vez escritura. Es texto descentrado y complejo, bífido²⁰⁰, bifurcado, dividido en dos, que introduce un desplazamiento de cuestiones y problemas, un cambio de terreno que se lleva a cabo mediante una minuciosa operación textual. La deconstrucción implica ante todo, “un deseo de desplazar la orientación fundamental del discurso tradicional hacia su clausura, describiendo el movimiento que hace posible esta clausura y que no es otro que la economía afirmativa del pensamiento”²⁰¹. La deconstrucción es, entonces, un procedimiento para leer y escribir de otro modo el texto de la filosofía y de la cultura en un trabajo textual minuciosamente calculado “y que se calcula [...] mediante una estrategia de lectura y escritura doble, múltiple [...] bífida, asimétrica”. Escribe J. Derrida que la deconstrucción no se limita a ser una crítica teórica, o como hemos visto, una crítica al pensamiento tradicional metafísico, sino que debe desplazar las estructuras institucionales y los modelos sociales.²⁰²

En efecto, en los textos que Zabaleta y Francisco llevan a escena hay volumen y hay una estrategia de deconstrucción narrativa en el sentido de descentramiento. Ambas creadoras introducen cuestiones que desplazan no sólo nuestros sentidos, sino que también descentran *la orientación fundamental del discurso tradicional*. Cuando anuncian en *Dueto* que una de sus piezas imaginarias consiste en que el mejor chef del mundo haga un banquete con sus cuerpos para ofrecerlo al público. Cuando, efectivamente, en *Bicho* nos encontramos con que sus deseos se han llevado a cabo y estamos preparados para degustar sus cuerpos y últimos deseos en forma de destilados y obleas. Cuando las dos creadoras se sitúan a ambos lados de la mesa y leen pasajes de la Biblia. Estas operaciones no son sólo trasgresión o provocación: se trata de una búsqueda consciente de la subversión de los roles. Aspecto que también se da, por ejemplo, en *Uma misteriosa coisa...* de Vera Mantero, pero también en toda su trayectoria.

Hay un continuo juego de voces, huellas y trazos en esta trilogía. Al activar nuestra escucha en escena nos preguntamos, ¿de dónde proceden las voces y palabras de *Dueto* y *Bicho*, eres un bicho? ¿A quién pertenecen? Para ello debemos seguir la huella que dejan las palabras y los cuerpos tras de sí. La deconstrucción busca las huellas, las marcas que se inscriben en el texto²⁰³. La huella es algo así

²⁰⁰ Referido a un nuevo concepto de escritura que a la vez provoca una inversión de la jerarquía habla/escritura así como de todo sistema adyacente y deja detonar una escritura en el interior mismo del habla, desorganizando así toda la organización recibida. De Peretti, C. (1989) *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción*, p. 130

²⁰¹ *Ibidem*, p. 131

²⁰² *Ibidem*, p. 35

²⁰³ *Ibidem*, p. 19

como la huella de la huella, el borrador y el trazo de la huella. Y así, cuando corremos detrás de las narraciones que tejen Zabaleta y Francisco en sus dos piezas, no tenemos más remedio que seguir la huella que el relato deja tras de sí.

En su acertado y clarificador análisis de Derrida, escribe De Peretti que la huella no puede definirse solamente en términos de presencia ni de ausencia. “La huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que a su vez se disloca y etc.”²⁰⁴. La huella es un juego de diferencias, de ausencias y presencias, es espaciamiento. En este sentido, explica De Peretti siguiendo el pensamiento de Derrida, que la presencia completa tanto en el habla como en la escritura es imposible. Sin una interrupción o intervalo entre las letras, sin espacio entre ellas y entre los fonemas, estos serían ininteligibles y no harían significación. Es esta interrupción la que encontramos en la escritura de Zabaleta y Francisco, que nos permite llenar los vacíos que dejan las palabras con nuestra imaginación.

Sin una interrupción entre las letras y entre los fonemas, estos serían ininteligibles y no habría significación. La ruptura o diferencia entre los fonemas que permite articularles se marca en la escritura por medio de un intervalo, espaciamiento como devenir- espacio de la cadena hablada, tradicionalmente de orden temporal (lineal) que hace posible la escritura así como todo paso correspondiente entre el habla y la escritura.²⁰⁵

Podemos afirmar entonces, que en el proceso de llevar el material textual al habla y a la oralidad escénica, las dos coreógrafas activan un mecanismo de deconstrucción del significado. Sin romperlo del todo, porque la narración y su lenguaje siguen teniendo una lógica: la narración se vacía en aras de la oralidad. En ese vaciamiento es donde se genera lo intermedio, una fractura, una fisura en nuestro imaginario, es decir, “aquello mediante lo cual el lenguaje se nos ofrece ahora y llega hasta nosotros: lo que hace que hable [el lenguaje]” (Foucault 1999a: 264). Este es el poder que tiene el lenguaje, escribe Foucault: está tejido por el espacio, y lo suscita, y se lo da por una apertura originaria y lo extrae para retomarlo consigo. Es este el espacio que crea el lenguaje en las experiencias literarias de los años cincuenta que relata Foucault y el espaciamiento que también encontramos en el imaginario y en la

²⁰⁴ Ibidem, p. 75

²⁰⁵ Ibidem, p. 77

narración de creaciones como las de Francisco y Zabaleta –claro está, salvando las distancias formales y estéticas—.

El cuerpo de estas dos coreógrafas es lingüístico y vocal, habla el lenguaje y el relato se mueve entre lo teatral y lo performativo. En *Bicho, eres un bicho* por ejemplo el arranque es teatral, y se va rompiendo a medida que las creadoras introducen actualizaciones o añaden líneas narrativas a la historia de las dos jóvenes cupleteras armenas con delirios escénicos. Si en *Dueto* las palabras se iban entretejiendo con la acción de hilar la malla roja, en el banquete- performance el relato se lanza desde un lado de la mesa a otro, de Idoia a Filipa y de Filipa a Idoia. Cuando susurran al micrófono, la voz, trabajada de manera orgánica pasa ante nosotros, vemos correr las voces ante nosotros, las tocamos. Las creadoras pasan la voz por el tamiz de la boca, hacen que la voz se separe del cuerpo y se desubjetivice.

En *Dueto* el relato epistolar es interpelativo. Las creadoras encabezan las cartas con sus respectivos nombres pero debido a que éstas se leen con cierta distancia, de una manera desapegada, el contenido se despersonaliza y el público se ve interpelado por el relato que combina la primera y la segunda persona. Este tipo de interpelación también se abre a la performatividad porque está produciendo un efecto mientras se genera el acto de habla. Obviamente no se trata de una interpelación evidente ni directa al público, sino que éste se ve envuelto en el relato –por cómo está construido y cómo se lleva a escena— y en la acción hipnótica de tejer la malla que va conformando una tela de araña roja sobre nuestras cabezas. El lenguaje y el cuerpo conforman, entonces, un tejido que se sitúa entre la presencia y la ausencia de la huella y el trazo que las palabras dejan tras de sí.

5.2.5. Vera Mantero: el fragmento y la alegoría

Hay una sonoridad específica en las palabras que Vera Mantero lleva a escena. Una sonoridad y una musicalidad que se acerca a la poesía. No en vano, la creadora de Lisboa mantiene un relación muy intensa, casi obsesiva, con la escritura, como me explicó durante la conversación que tuvimos en Gijón. Una escritura y unos contenidos que llevó a la danza con la intención de suplir una carencia. A Vera le parecía que la danza no decía lo suficiente y por este motivo buscó aproximar la palabra al movimiento. En los comienzos de esta búsqueda sus creaciones eran muy literales, en el sentido de que intentaba traducir el texto al gesto.

Intentaba pegar al máximo posible lo verbal al cuerpo para ver si el cuerpo se contaminaba más por lo verbal. Después, más adelante, sí que hay un proceso de traducir texto, pero al principio lo hacía de manera muy literal. Siempre me había parecido que en la danza se daba un proceso muy generalizante en el sentido de que se cogía un texto y se trasladaba exactamente su sentido. Era casi una traducción, palabra por palabra. Me parecía que había que confrontar el lenguaje con el movimiento. Después está [...] juntar el lenguaje con el movimiento, hacer las dos cosas, ni una ni otra, ver cómo los dos se contaminan y se influyen.

Si bien la pieza que rememora a Josephine Baker hay una literalidad, ya se entrevé una imbricación del registro lingüístico y sonoro y los pequeños movimientos que la coreógrafa ejecuta. En el espacio dedicado al análisis de esta creación, he explicado que la heterotopía y la escritura van de la mano en Mantero. Esta relación hace que las palabras de la coreógrafa provoquen inquietud. La heterotopía, definida por M. Foucault como lugar de inquietud, como lugar donde desde el fondo de los tiempos el lenguaje se entrecruza con el espacio y mina secretamente el lenguaje, genera en nosotros un profundo extrañamiento. Es precisamente en este ese espacio de heterotopía donde la escenificación que Mantero lleva a cabo se convierte en “microcontramemoria” (Lepecki 2008: 195).

También en esta pieza habla el lenguaje, emerge el ser del lenguaje con su particular musicalidad. En este caso, la presencia física de la artista es tan poderosa que la sonoridad de las palabras forman una letanía, una suerte de canto fúnebre. La huella, el espaciamiento que hay entre una palabra y otra se convierte, entonces, en musicalidad. Hemos visto que la huella es un juego de diferencias, de ausencias y presencias. Es espaciamiento. Escribe Derrida que la huella es la cancelación del sí

(selfhood), de la propia presencia que está constituida por la amenaza o la angustia de su irremediable desaparición²⁰⁶.

En el artículo *Inscribing dance* Lepecki se pregunta dónde se sitúan los límites entre cuerpo, texto, movimiento y lenguaje. También explora las relaciones entre danza, escritura y feminidad, concretamente la inscripción que históricamente ha existido entre las tres categorías. Cuando Lepecki se refiere a la escritura en este artículo, se centra en la escritura como codificación e inscripción que como hemos visto está relacionada a los primeros manuales de danza. Sin embargo, aunque se refiera a la codificación, sus reflexiones nos sirven a la hora de abordar el cuerpo lingüístico y vocal, y los efectos que ambos provocan tanto en las coreografías que estoy explorando como en nosotros espectadores. Del artículo de Lepecki me interesa en concreto la manera en que sitúa la huella ya que en el caso de Mantero la huella es más bien este entrelazamiento entre su presencia y su ausencia, lo que queda en nosotros una vez que la pieza finaliza y logramos tomar distancia de la imagen de su poderosa presencia ya instalada en nuestra percepción.

La danza existe en su punto de fuga, aspecto que ya Noverre (s. XVIII) hace visible cuando lamenta el carácter excesivo de una danza que nunca podrá ser aprehendida por la escritura. En este sentido, y siglos después, para la teórica P. Phelan la escritura hace hincapié en la cavidad que existe en el significante, es decir, en la imposibilidad de expresar y llegar al significado con exactitud²⁰⁷. Por ello, la intimidad del lenguaje del discurso y del lenguaje de la visión se expanden hacia su mutua imposibilidad. Phelan identifica una intimidad entre la incapacidad del lenguaje discursivo y la incapacidad del lenguaje de la visión, sus respectivas imposibilidades isomórficas²⁰⁸, aspecto que también aquí hemos considerado. Para Lepecki, no obstante, esta imposibilidad apunta hacia “un nuevo régimen ontolingüístico de sensibilidad que fusiona el movimiento y la presencia como ausencia”²⁰⁹. Una profunda tristeza emerge, dice Lepecki, en el momento en que la escritura y la danza están inextricablemente atadas la una a la otra mediante una simetría no equilibrada entre la palabra y el movimiento. Por esto se hace necesario, escribe Lepecki, establecer puentes entre la danza y la escritura.

Como he señalado Lepecki se está refiriendo en todo momento a la codificación y documentación de la danza. De todas formas, considero que las experiencias que estoy cartografiando, mediante mecanismos de creación específicos,

²⁰⁶ Derrida, J. citado en Lepecki, A. (2004) “Inscribing dance”, op. cit., p. 132

²⁰⁷ A diferencia de Phelan, como hemos explicado, para P. Virno sí será posible que el significante se haga uno con el significado. Cuanto así sucede, dice Virno, las palabras muestran su rostro, todo su cuerpo. Virno, P. (2003) op. cit., 105.

²⁰⁸ Phelan en *Unmarked*, citada en Lepecki, A. (2004), p. 129

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 129

están estableciendo puentes entre el cuerpo, la escritura y sus voces. La escritura pasa a formar parte de los procesos de creación de las piezas y esto afecta a la manera en que son recibidos esos trabajos —y, por lo tanto, a su documentación—. Esos cuerpos y sus voces lanzan hilos, crean un tejido continuo, una huella entre la presencia del lenguaje y el cuerpo, en su movimiento o en su quietud. Un puente que permite, precisamente, que el lenguaje sonoro y el lenguaje de la visión no choquen. Nosotros receptores de esas creaciones escénicas, situados en un contexto polisensorial, con nuestra recepción abierta en una sinestesia de nuestros sentidos, y una vez superada la fricción que puede existir en un primer momento, podemos aprehender simultáneamente el nivel sonoro y el visual. Y esto nos permite aprehender, asimismo, el volumen y la tactilidad del lenguaje.

Sigue en nosotros la huella. Cuando bajan las luces y la escena se oscurece, permanece en nosotros la letanía de las palabras y el trazo del cuerpo de Mantero. Palabras y cuerpo inyectan en nuestros cuerpos un trazo que podría parecer indeleble, pero en realidad su duración dependerá en parte de la manera en la que hayamos sido afectados por la pieza. Y a pesar de que las palabras que Mantero exterioriza al inicio de la instalación *Comer o coração* apenas son perceptibles, lo que explicaré a continuación también es extensible y aplicable a esta pieza.

Hemos visto que *Uma misteriosa coissa...* la voz y la poderosa puesta en escena conforman un cuerpo polimórfico, un cuerpo de identidades fluctuantes. Esta identidad no fijada de antemano también está relacionada con la cancelación del ser que es consecuencia de la ausencia y la presencia, de la huella, que despliega una creación en su presente escénico. El gesto concentrando de Mantero en esta pieza, su ser en el presente escénico, se sitúa entre lo angelical y lo diabólico —fruto también del continuo desplazamiento entre la ausencia y la presencia— y genera una poética siniestra, que según Lepecki, introduce intensidades asimétricas (2008: 200). Esta poética queda acentuada por la letanía que Mantero provoca con sus palabras, que se mueven entre una frágil precisión y la variación del tono antes de desaparecer en una larga pausa. El lamento y la intensa imagen, entre diabólica y angelical de Vera, quedan suspendidas en nosotros cuando desaparecen. En ese momento, las palabras se convierten en balbuceo, un balbuceo que provoca una suspensión, empuja el lenguaje hacia su límite, suspende las palabras, provoca canto, grito, silencio. Y esa suspensión hace que el cuerpo se haga más presente.

En esta pieza, asimismo, hacemos experiencia de la negatividad en el sentido de que la letanía de Mantero, sus atroces palabras, nos acercan al lugar donde las palabras faltan y los nombres se interrumpen en nuestros labios, como explica Agamben. La experiencia de la negatividad,

siempre nos inserta en cada querer-decir, en cada opinión de una certeza sensible. [...] Como el animal sabe la verdad de las cosas sensibles devorándolas, es decir, reconociéndolas como nada, así el lenguaje custodia lo indecible diciéndolo, o en otras palabras, prendiéndolo en su negatividad (Agamben 2007: 21).

Por otro lado, la huella, la presencia y la ausencia del lenguaje sonoro de la letanía de Mantero está muy relacionada con la explicación del fragmento que desarrolla Willy Thayer. En el capítulo “Giro barroco”, Thayer escribe sobre la fragmentación que rodea a la identidad del barroco. Afirma que el barroco no se lleva bien con la objetividad, tanto es así que los intentos de perfilar un concepto clásico del barroco han sido siempre deficitarios. Explica Thayer que la definición del barroco está rodeada de “una miscelánea exuberante que amenaza con lo inconceptuable”: “coincidencia de los opuestos”, “elaboración cerebral, agudeza, paradoja”, “desborde de las emociones, capricho y bizarrería”, “espiritualización que se opone a la materia, “culto a lo inacabado”, “soltura expresiva y obturación”, “tendencia a lo laberíntico”... Son algunas de las definiciones que enumera el autor chileno, a las que añade una frase de Deleuze, “es fácil hacer que el barroco no exista, basta con proponer su concepto”²¹⁰. Para Thayer es como si *la cosa* barroco exigiera que su nombre coincidiera con su performatividad; como si su nombre debiera ser la cosa, su traza, su tejido, su materia, nunca un significado. “Una cosa lacunaria, ruinosa, inacabada, siempre coincidente consigo mismo, discontinua, que incorpora, como un pliegue más de su pieza”²¹¹.

Siguiendo a W. Benjamin, dice Thayer que el valor de los fragmentos de pensamiento es tanto mayor cuanto menos inmediata resulta su relación con la concepción básica correspondiente. La relación entre el trabajo microscópico y la magnitud del todo plástico e intelectual demuestra cómo el contenido de verdad se deja aprender sólo mediante la contemplación más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico²¹². Y da un paso más cuando dice que más que intentar una síntesis abarcadora de su comprensión, se tratará para Benjamin, de abrirse a la fragmentariedad.

El barroco es táctil, dice Thayer, más táctil y performativo que óptico. La alegoría constituye la ley estilística del barroco. “La alegoría no está nunca en representación de otro, no cumple una función metafórica ni metonímica de

²¹⁰ Deleuze, G. (1989) *El pliegue* citado en Thayer, W. (2006) *El fragmento repetido. Esritos en estado de excepción*, p. 186

²¹¹ Thayer, W. (2006), op. cit., p. 187

²¹² Benjamin, W., en Thayer. W. (2006), op. cit., p. 194

representar conceptos, sentidos u objetos presentes o ausentes. [...] Es, entonces, testificación de sí misma para sí misma”²¹³.

En el análisis de esta pieza de Mantero he explicado su carácter tautológico: es decir, no se refiere nada más que a sí misma. Por esto he traído aquí la reflexión de Thayer sobre el barroco, el fragmento y la alegoría: porque esta performance no es ni metafórica, ni metonímica, es alegórica. La alegoría es fruto de un cuerpo, barroco en su desnudez, y su lenguaje. Cuerpo y lenguaje entrelazados en un tejido que —ahora sí podemos decirlo—, deviene más táctil y performativo que óptico. Una alegoría poética que despierta nuestra hambre en lugar de aplacarla. Una alegoría coreopoética para una meditación política.

²¹³ *Ibidem*, p. 204

5.3. Performatividad y crisis del lenguaje

5.3.1. Performatividad del lenguaje y del cuerpo

Un lugar lleno de complejidad, un cruce de líneas de tensiones, intensidades, velocidades y afectos atravesado por la performatividad²¹⁴: esta es la espacialidad y la temporalidad en la que nos sitúan las coreografías experimentales de la escena actual de la danza en el diálogo que mantiene con otras disciplinas de conocimiento.

Es importante precisar que la performatividad en estas creaciones se puede mirar desde tres puntos de vista, o al menos ésta tienen la posibilidad de relacionarse de tres maneras con respecto al lenguaje.

- 1- En primer lugar encontramos la performatividad de los enunciados, que irrumpe en la filosofía del lenguaje con J. L. Austin a principios de los 50.
- 2- En segundo lugar, una performatividad relacionada con la discusión que se genera en la filosofía del lenguaje a partir de Austin y que veremos en este punto con J. Derrida, J. Butler, S. Krämer, M. Stahlhut y P. Virno.
- 3- Y finalmente, una performatividad relacionada con el hecho escénico, que es fruto de la tensión entre la teatralidad y las prácticas escénicas experimentales a partir de los años sesenta. En este contexto, la teatralidad busca la fijación por medio de la representación –no busca afectar a una estructura externa, más global—. Mientras que lo performativo estaría asociado a una idea de transformación: no existe clausura de la representación, como hemos visto, pero los límites entre la realidad y la ficción son móviles, se negocian constantemente. Podríamos definir la coreografía como una situación que permite una atención colectiva y reflexiva que se desarrolla entre la audiencia y los creadores escénicos. A partir de los años sesenta, una vez que se empiezan a problematizar y cuestionar concepciones normativas de la danza y la performance, se problematiza también la atención del espectador²¹⁵. Se trata de cuestionamientos que también están presentes en los coreógrafos de la escena actual de la danza y continúan expandiendo mediante su experimentación.

²¹⁴ Performativo deriva del inglés *to perform*, que puede traducirse por llevar a cabo, efectuar, realizar, también por representar o interpretar. En España se traduce como representar y realizar. En este trabajo usamos esta última traducción.

²¹⁵ En los dos próximos capítulos relacionaré la atención con la temporalidad y la percepción. Veremos que la atención se suspende en un sentido temporal, pero también en el sentido de la percepción, distinción que tomo de Cray, J. (2008) *Suspensiones de la percepción*

Las tres performatividades están ligadas a lo realizativo, a acciones que buscan hacer cosas y producir efectos con palabras, con cuerpos y voces. Hay que tener en cuenta que la performatividad es una cuestión teórica que continúa abierta y que se ha transformado con la obra, entre otros, de J. Butler, a medida que se ha puesto en relación con un abanico temático progresivamente más amplio. En este sentido, es importante no pasar por alto la relación que la performatividad tiene con la deconstrucción y, por lo tanto, con Derrida y la crítica que éste hará a Austin.

Cuando J. L. Austin publica *Cómo hacer cosas con palabras* introduce el concepto de performatividad a través de los “actos de habla”. Es bien conocido que Austin empleaba el término para referirse a aquellos enunciados capaces de hacer cosas por medio de la palabra misma: palabras que realizan precisamente lo que anuncian. El pensador británico distingue entre actos de habla ilocucionarios (realizativos) y perlocucionarios (constatativos).

- 1- Los primeros son los actos de habla que cuando dicen algo hacen lo que dicen. El ejemplo clásico de la performatividad en la obras austiniana es el del juez que consuma la ceremonia de un matrimonio con las palabras: “Yo os declaro marido y mujer”. Son palabras que, efectivamente, introducen una alteración en el contexto. Éste queda transformado en el momento mismo de la enunciación y la operación se lleva a cabo por el contenido expresado en las palabras. La acción coincide plenamente con el acto de habla.
- 2- Sin embargo, los segundos, los actos de habla constatativos, producen ciertos efectos como consecuencia de su enunciación. Los efectos se suceden a la enunciación, es decir, no son los mismos que el acto de habla sino que son posteriores a éste. Son ejemplos de actos perlocucionarios el sentirse insultado, amenazado, halagado...

Para Austin es condicionante que el emisor sea la persona designada para los fines que enuncia: “Para bautizar el barco, es esencial que yo sea la persona designada a esos fines; para asumir el cargo es esencial que yo reúna los cargos

correspondientes”²¹⁶. Así, los performativos, en el sentido austiniano, se relacionan con un “valor de fuerza”, con la posibilidad de irrumpir e introducir modificaciones en el contexto que son utilizados. Es decir, lo performativo para Austin está muy relacionado con el contexto y con la intencionalidad de la persona que está emitiendo el enunciado. Austin enuncia esquemáticamente algunas de las cosas que son necesarias para el funcionamiento afortunado de un realizativo, sin pretender conferirle un carácter definitivo. Desglosa seis reglas y afirma que si éstas no se siguen la expresión realizativa será, de un modo u otro, desafortunada. Entre otras, enumera las siguientes:

En aquellos casos en que, como sucede a menudo, el procedimiento requiere que quienes lo usen tengan ciertos pensamientos o sentimientos, o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada [...].²¹⁷

Esta intencionalidad será, en concreto, uno de los focos de la crítica de Derrida hacia Austin. En *Márgenes de la filosofía*, el pensador de la deconstrucción cuestiona el concepto que la filosofía tiene de la comunicación. Derrida no entiende la comunicación como la transmisión de sentidos intencionados que se pueden delimitar de manera clara y precisa. Tampoco considera la comunicación como un espacio homogéneo que comprende desde la comunicación verbal a la gestual y, como extensión, a la escritura. En el caso de la escritura, por ejemplo, para Derrida la ausencia del destinatario juega un papel importante y también la del propio autor: ninguno de los dos tiene por qué estar presente cuando se produce la comunicación (Derrida 1998: 349- 357).

Por todo ello, Derrida considera que el acto comunicativo, al menos en el caso de la enunciación performativa, es algo diferente a una mera transmisión de sentidos intencionales presentes en la conciencia del hablante. La performatividad se corresponde, en palabras de Derrida, a “comunicar una fuerza por el impulso de una marca” (Ibídem: 362). El objetivo de esta fuerza es diferente al de los enunciados constatativos, ya que,

²¹⁶ Austin, J. L. (2004) *Cómo hacer cosas con palabras*, p. 53

²¹⁷ Ibídem., p. 60

produce o transforma una situación, opera; y si se puede decir que un enunciado constativo efectúa también algo y transforma siempre una situación, no se puede decir que esto constituya su estructura interna, su función o su destino manifiestos, como en el caso del performativo (1998: 362).

En este sentido, para Derrida el acto de habla performativo es una comunicación que no se limita a transportar un contenido semántico ya constituido “y vigilado por una intención de verdad” (1998: 363).

Austin, por su parte, establece un contexto para distinguir entre los performativos exitosos o fracasados. Tanto es así que, en sus palabras, un enunciado no es performativo si no se hace en una situación ordinaria. En tanto que expresiones, los performativos son también susceptibles de padecer otro tipo de deficiencias.

[...] una expresión realizativa será hueca o vacía de un *modo peculiar* si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio. Esto vale de manera similar para todas las expresiones: en circunstancias especiales como las indicadas, siempre hay un cambio fundamental de este tipo. En tales circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son *dependientes* de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de las *decoloraciones* del lenguaje. *Excluiremos* todo esto de nuestra consideración. Las expresiones realizativas, afortunadas o no, han de ser entendidas como emitidas en circunstancias ordinarias.²¹⁸

Se establece así, como condición de posibilidad de éxito de la enunciación performativa su adecuación al contexto. Es decir para Austin, y retomando el ejemplo dado anteriormente, no es lo mismo decir “yo os declaro marido y mujer” en una iglesia que hacerlo en un banquete- performance como *Bicho, eres un bicho*, a pesar de que aquí también nos encontramos en un contexto de ritual.

Frente a Austin, que diferencia entre contextos adecuados y los que no lo son, para Derrida el contexto sería siempre una referencia insuficiente ya que todo contexto está sujeto a múltiples posibilidades de re- contextualización y reinterpretación.

Esta presencia consciente de los locutores o receptores que participan en la realización de un performativo, su presencia consciente e intencional [...] implica [...] que ningún resto escapa a la totalización del presente. Ningún resto, ni en la definición de las convenciones exigidas, ni en el contexto interno y lingüístico, ni en la forma gramatical ni en la determinación semántica de las palabras empleadas; ninguna polisemia

²¹⁸ *Ibidem.*, p. 67

irreductible, ninguna “diseminación” que escape al horizonte de la unidad del sentido (Derrida 1998: 363- 364).

Entendemos que en este texto la palabra trazo, huella, ha sido traducida como resto. Derrida se refiere a la huella que hemos explicado antes. La huella en Austin queda atrapada en el sentido de las palabras, en el *horizonte del sentido*: no escapa a la intención ni a la totalización del presente. Mientras que Derrida centra su atención en el carácter citacional, capaz de repetirse, ritual, que requiere de toda marca para dar cuenta de su propio carácter significante. Derrida establece así un vínculo entre citacionalidad y performatividad, interpreta cualquier acto de habla según un modelo citacional y, por lo tanto, textual.

En este trabajo, y siguiendo la crítica de Derrida, tampoco podemos asumir el condicionante de la intencionalidad ni del contexto. En *Bicho, eres un bicho* obviamente no se dice “yo os declaro...”, pero sí se emiten frases “litúrgicas” que son igualmente efectivas y performativas aunque no sigan las seis reglas austinianas y tampoco hayan sido nombradas para llevar adelante un discurso.

Así, abordada de esta manera, la fuerza performativa no tiene su origen último en el hablante, como pretende Austin, sino en la sedimentación, en la repetición y diseminación de esos mismos actos. A diferencia de Austin, la deconstrucción, con la crítica al privilegio de la voz frente a la escritura, sienta las bases para un tratamiento diferente del lenguaje. En la teoría de Austin el sujeto conserva su autonomía con respecto al lenguaje, con el que mantiene una relación de soberanía: el sujeto que habla precede al lenguaje. Mientras que el sujeto derridiano no puede disociar su manera de utilizar y citar los performativos, lo que permite plantear la pregunta sobre las posibilidades de intervención crítica del sujeto ante el lenguaje que utiliza.

Al hilo de lo explicado hasta ahora, para Judith Butler el lenguaje es una estructura que está ahí y va a ser determinante en la producción de la subjetividad. A diferencia de Austin, para Butler, el lenguaje precede al sujeto. El que habla no es el que origina el lenguaje, puesto que ese sujeto se produce en el lenguaje a través de un ejercicio performativo de habla anterior. “El hablante asume responsabilidades [...] a través del carácter citacional del lenguaje. [...] La responsabilidad está relacionada con el lenguaje en tanto que repetición y no con el lenguaje como origen” (Butler 2004b: 69). En manos de Butler se radicaliza la formulación de las dimensiones

performativas del discurso. Para Butler todo acto de habla es performativo: también la proposición constativa.

Butler recibirá una fuerte influencia de Derrida y de Foucault a la hora de elaborar su teoría de la performatividad. ¿Por qué afirma Butler que todo acto de habla es performativo? ¿Qué relación hay entre el cuerpo, el acto de habla y la escritura? Para la teórica americana, el habla es en sí misma una acción corporal (Butler 2004b: 28). También la escritura es un acto corporal, ya que en el texto sigue estando presente el cuerpo del hablante. Ciertamente, el habla no es lo mismo que la escritura. Y no porque el cuerpo en el habla está presente físicamente de una manera diferente a cómo lo está en la escritura, sino porque la relación del cuerpo con el habla es realizada en sí misma por la enunciación, es decir, la relación del cuerpo con el habla se desvía y se mantiene en la realización misma.

Y, ¿qué sucede en la escritura? En principio, cuando leemos un texto no tenemos presente el cuerpo de la persona que lo ha escrito, sin embargo, en algunos textos sí podemos encontrar la marca del cuerpo que lo ha escrito. Con esto no pretendo decir que en el habla y en la escritura el cuerpo se presente por igual. La forma en que el cuerpo aparece en el habla es, necesariamente, diferente de la manera en como lo hace en la escritura.

Aunque ambos son actos corporales, lo que se lee en el texto escrito es la marca del cuerpo. No está claro a quién pertenece ese cuerpo. Sin embargo, el acto de habla es realizado corporalmente y, aunque ello no supone la absoluta o inmediata presencia del cuerpo, la simultaneidad de la producción y la llegada de la expresión comunica no sólo lo que se dice, sino el soporte del cuerpo como soporte teórico de la expresión (Butler 2004b: 246- 247).

Si seguimos esta afirmación, ni en el habla ni en la escritura se da una absoluta o inmediata presencia del cuerpo. Lo que nos sucede en el habla es que el cuerpo, al ser el soporte de la expresión, también nos está comunicando. Es esta expresión más directa la que no encontramos en la escritura, si bien a mi parecer, en ésta el cuerpo se manifiesta de otra manera: por ejemplo, entre las palabras, en sus resquicios, en sus marcas, en sus silencios, y en sus pausas.

Me he detenido en las particularidades que presentan el habla y la escritura porque, según Butler, se da una suerte de relación inapropiada entre cuerpo y habla. El cuerpo es el punto ciego del habla, dice Butler (2004b: 30). Ambos permanecen interrelacionados de una forma incongruente. El acto que el cuerpo realiza al hablar nunca se comprende completamente. Butler también se está refiriendo aquí a la

violencia que existe en el lenguaje, al habla que hiere. Para la teórica americana la afirmación de que el habla hiere, parece depender de esta relación de inseparable incongruencia entre el cuerpo y el habla y, consecuentemente, entre el habla y sus afectos. La hipótesis de Butler es que “el habla está siempre de alguna manera fuera de control” (Ibídem: 36).

¿Y cómo se relaciona todo lo explicado hasta ahora con la performatividad? Butler busca fundar una noción alternativa de libertad performativa, una noción que reconozca plenamente el modo en el que el sujeto político se constituye en el lenguaje. La aproximación que Butler hace a partir de Austin a la cuestión de lenguaje está relacionada con la producción de subjetividad y reapropiación de los códigos. Así, los actos de habla de Austin se convierten en Butler en *gender acts* o actos de género²¹⁹.

Uno de sus puntos de partida será la vulnerabilidad: Butler se pregunta si la vulnerabilidad respecto al lenguaje es consecuencia de nuestra constitución lingüística (Ibídem: 16). La reevaluación y recodificación de términos como *queer*²²⁰ sugiere que el habla puede ser devuelto al hablante de una forma diferente. El efecto cambiante de tales términos marca un tipo de performatividad discursiva “que no constituye una serie discreta de actos de habla, sino una cadena ritual de resignificaciones cuyo origen y fin ni son fijos ni se pueden fijar” (Ibídem: 35). Mediante la activación de estos actos de habla que conllevan estrategias de reapropiación y resignificación, Butler hace hincapié en el margen de intervención entre las palabras y sus efectos performativos como espacio de resistencia y confrontación política en el interior de los discursos dominantes. “El habla y los modos discursivos tienen efectos ontológicos”, crean la situación que nombran, sobre todo, a medida que se repite y se sedimenta en las personas. De este modo, como una repetición y un ritual, la performatividad permite la naturalización de una posición del sujeto en la interioridad de un cuerpo. “La resignificación del lenguaje permite abrir nuevos contextos” (Ibídem: 73).

La teoría de la performatividad de Butler es, en muchos aspectos, una teoría sobre la producción disciplinaria del género y podría ser leída como continuidad del

²¹⁹ Según Butler, no es posible distinguir sexo y género. Utiliza de manera alternativa o sexo o género o sexo/género como si fuera un continuo para explicar que los cuerpos ya están culturalmente construidos. No hay posibilidad de un acceso a “lo natural” como si fuera “originario” e “independiente de concepciones culturales”.

²²⁰ Queer significa raro, inadecuado, extraño. Término que tras haber sido utilizado en sentido peyorativo, es reapropiado y devuelto al hablante no heterosexual para producir una inversión de sus efectos. “Reapropiarse de palabras que nacen como insulto y afirmarse en ellas genera estrategias de autodeterminación, supone instalarse en las fallas del sistema heterocentrado, es invertir la fuerza performativa con la que el lenguaje sanciona la diferencia”. Se trata de enunciados que no son constatativos, no describen nada, son performativos y generan estrategias de autodeterminación. En este sentido, Butler propone un espacio de recodificación y resignificación. En Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan*, pp. 313- 339

modelo biopolítico²²¹ de Foucault en *Vigilar y castigar*. Esto nos permite entender mejor el lugar que ocupa el cuerpo en el relato performativo de la adquisición del género. Al mismo tiempo, explica que Butler cuestione ciertas condiciones históricas de producción y normalización corporales: el cuerpo, ya no sólo el lenguaje, se convertirá para Butler en protagonista de producción de las identidades normalizadas. Y por lo tanto, pasará a ser protagonista de los procesos de subjetivación.

Sin embargo, Butler critica la explicación que Foucault hará sobre la cuestión de la inscripción cultural. Lo que está en juego en esta crítica es la tensión entre presencia y ausencia. En este sentido, el concepto que tiene Butler sobre la performatividad de género, está mucho más relacionado con la noción de genealogía de Foucault. Donde Foucault ve a la persona individual como sujeto a las imposiciones de poder que han ido acumulando con el tiempo, Butler argumenta que los individuos están forzados a conformar relaciones culturales preexistentes. Para Foucault el cuerpo es un recipiente pasivo de las inscripciones culturales, mientras que Butler ve a los sujetos como agentes, si bien limitados, que representan interpretaciones. Donde Foucault revela que la esencia del cuerpo es una fabricación del cuerpo que adopta ilusiones de una unidad sustancial, Butler argumenta que los atributos de género no expresan una interioridad esencial, sino que crean la ilusión de una interioridad o esencia mediante actos performativos. De esta manera, Butler apunta que para Foucault el cuerpo debe existir como una superficie blanca o una página previa al momento en el que es inscrito con significados culturales.²²²

Hacemos cosas con palabras, explica Butler, producimos efectos con el lenguaje, y hacemos cosas con el lenguaje, pero también el lenguaje es aquello que hacemos, es el nombre de lo que hacemos. El lenguaje es al mismo tiempo “aquello que hacemos (el nombre de una acción que llevamos a cabo de forma característica) y aquello que efectuamos, el acto y sus consecuencias” (2004b: 26). Es aquí donde Butler se detiene a explicar la violencia del lenguaje, que consiste en su esfuerzo por capturar lo inefable y destruirlo, por apresar aquello que debe seguir siendo inaprensible para que el lenguaje funcione como algo vivo. En el momento en que se da una enunciación de odio, dice Butler, se enuncia una estructura social. “El lenguaje de odio invoca de nuevo la posición de dominación y la consolidación en el momento del habla” (2004b: 42). El lenguaje del odio actúa de forma ilocucionaria, hiriendo a través y en el momento mismo del habla y constituyendo al sujeto a través de esa

²²¹ Que el poder sea biopolítico, como es sabido, significa que además de administrar nuestras vidas llega también a gestionar nuestros cuerpos, como veremos a partir de M. Foucault con R. Esposito.

²²² Burt, R. (2004) “Genealogy and dance history”, p. 33

herida, es decir, ejerce una función interpelativa. Así, con respecto al lenguaje del odio y tal como se ha apuntado, Butler busca esbozar una teoría general de la performatividad del lenguaje político; mostrar cómo una teoría del performativo opera ya en el ejercicio del discurso político. En este sentido, a pesar de que Butler reconoce que en el discurso político los términos de resistencia y sublevación son generados en parte por los poderes a los que estos se resisten o se oponen, “el lenguaje del odio no destruye la agencia que se requiere para generar una respuesta crítica” (2004b: 72).

Butler intenta fundar una noción alternativa de la libertad performativa y de representación política, una noción que reconozca plenamente el modo en el que el sujeto político se constituye en el lenguaje. Y esta es la aproximación que más me interesa de Butler. Como he explicado, la teórica americana se pregunta si la vulnerabilidad respecto al lenguaje es precisamente consecuencia de nuestra propia constitución lingüística. Butler se pregunta, asimismo, si el lenguaje ya alberga en sí mismo la posibilidad de la violencia y de la destrucción de un mundo.

Estoy de acuerdo con Butler en el carácter ambivalente de un lenguaje que puede preservar el cuerpo pero puede también vulnerar o herir su existencia. Sin embargo, a mi parecer, su aproximación se centra demasiado en este segundo aspecto como condición de posibilidad para subvertir los usos de lenguaje y deja al margen, al menos de manera explícita, su potencialidad. Es cierto que Butler propone la resignificación del lenguaje y habla de éste como un espacio de resistencia y confrontación política, por lo que implícitamente está teniendo en cuenta su potencialidad. Sin embargo, todas las vías de subversión que propone parten del insulto, de la herida, de la ausencia. Lo que sí me interesa de la vulnerabilidad es, sobre todo, su posibilidad de potencia: hacer de la vulnerabilidad, de la fragilidad, la fuerza y la potencia de algo. Al hacer esta afirmación tengo en cuenta que la fragilidad hoy es continuamente explotada en el ejercicio de poder permanente sobre nuestras vidas y cuerpos. En efecto, el poder biopolítico convierte la política en la permanente gestión de nuestras vidas y nuestros cuerpos, y como consecuencia de ello, la fragilidad y la vulnerabilidad pueden convertirse en nuestro peor enemigo. Pero esto no debe hacer que las encerremos por miedo a dejarlas expuestas. Si son tomadas como posibilidad de potencia y entrelazamiento, en mi opinión, nos abrirán de otra manera a los afectos y a la alteridad, a eso de mí que eres tú y eso de ti que soy yo, y percibir el mundo que hay entre nosotros.

A pesar de que la línea de pensamiento iniciada por J. L. Austin se interrumpe, como hemos visto, con Derrida y luego con Butler, es importante señalar que Austin no es considerado sólo como el filósofo que define lo performativo, sino que también se considera que introduce una nueva relación entre el acto y el referente.

Sybille Krämer y Marco Stahlhut sugieren entender la filosofía de Austin observando lo que hace mientras está diciendo algo, es decir, no es suficiente escuchar sólo lo que dice²²³. En un artículo dedicado a pensar lo performativo analizan el regreso de los conceptos *performance* y *performatividad* en las teorías culturales, de hecho, sostienen que ambos avanzan como conceptos clave para otras disciplinas de conocimiento, no sólo para la filosofía. Según los dos pensadores alemanes una de las claves para entender el pensamiento de Austin no se encuentra en la intencionalidad del enunciado, sino en el hecho de llevar a cabo su actualización, su concretización y realización. A lo largo del artículo se detienen en la aproximación no esencialista del pensamiento de Foucault, Bourdieu, Butler y Zizek. “La diferencia entre estos autores reside en las razones de sus respectivos constructivismos: si es visto como una acentuación de lo social (Bourdieu), de lo discursivo (Butler) o de la vertiente psicoanalítica-laciana (Zizek)”²²⁴.

Algunas de las conclusiones que apuntan en su artículo Krämer y Stahlhut adoptan la forma de preguntas abiertas. Se preguntan si la reflexión sobre lo performativo es adecuada para buscar una respuesta a la pregunta, “¿qué hay de nuevo en el mundo?”. Por otro lado, aseguran que a través del performativo adquirimos otra imagen del habla. Asimismo, se preguntan si “la *performance* (en sentido de actuación) y la *performatividad* son un concepto alternativo ante las palabras *textualidad* y *representacionalidad* o, ¿es más apropiado decir que señalan el límite entre ambos conceptos?”²²⁵. Y finalmente cierran el artículo con la siguiente pregunta: ¿es lo performativo un sujeto teorizable?

En este sentido, para Paolo Virno lo performativo no sólo es un sujeto teorizable, sino que le interesa, sobre todo, su praxis y aplicación política. Al igual que Krämer y Stahlhut, para el pensador italiano el texto de Austin no debe ser tomado como una declaración de intenciones, sino como una puesta en escena. No se trata tanto de un discurso sobre hacer cosas con palabras: es un discurso que ya está haciendo esas mismas cosas. Es decir, lo performativo deja de estar relacionado sólo con el mensaje. Más bien se articula a través de lo que hace la “obra”, qué tipo de

²²³ Krämer, S. y Stahlhut M. (2001) “Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie”, pp. 35- 58

²²⁴ *Ibidem.*, p. 46

²²⁵ *Ibidem.*, p. 58

efectos y realidades genera. “La toma de conciencia de la capacidad de hablar, completada mientras se habla, funda la autoconsciencia” (Virno 2003a: 132).

La voz y el lenguaje son espacios potenciales en el pensamiento de Virno. La voz será, en este sentido, el enunciado performativo del “yo hablo”. En su estimulante ensayo *Quando il verbo si fa carne* Virno recorre la relación entre el lenguaje y la naturaleza humana, entre la praxis lingüística y la acción ético- política. Explica Virno que tanto el pianista como el actor ejecutan actividades sin obra, su fin coincide con la ejecución y esto es lo que las hace performativas. A diferencia de la producción (poiesis) cuyo objeto Aristóteles sitúa fuera de sí, la acción ético- política (praxis) se parece a la actuación del músico o del bailarín porque “las actividades que no realizan ninguna obra tienen grande afinidad con la política” (Virno 2003a: 17).

Virno estudia el lenguaje como órgano biológico de la *praxis* pública. En este sentido, cada acto de habla es una acción, no da lugar a un objeto e implica la presencia de otro/a. No en vano, para Virno la actividad locutoria se sitúa en el límite entre el yo y el no- yo: la voz se traslada al ambiente como parte del cuerpo para regresar después al cuerpo como parte de ese ambiente. La praxis lingüística, escribe Virno, radica en el hiato entre mente y mundo: es un espacio potencial. Este espacio potencial entre mente y mundo, que Virno llama “auténtica tierra de nadie” es un espacio constitutivamente público (2003a: 23). Virno habla de la tierra de nadie del *entre*, a lo que llama *cosa pública* en el sentido propio.

La simple emisión de la voz articulada se da en el umbral entre lenguaje y lengua, explica Virno. El hablante se expone a los ojos de los demás, “en esta exposición consiste la inconfundible ópera del rito” (Virno 2003a: 36). Así, en cada enunciado coexisten lo que se dice, es decir, el contenido semántico y el hecho de que se habla, el haber tomado la palabra rompiendo el silencio. Para Virno el “yo hablo”, que con Agamben también hemos llamado *experimentum linguae*, realiza una acción mediante la palabra, “es el performativo absoluto” (2003a: 38). El “yo hablo” es lo que da cuenta del evento del lenguaje, de su inserción en el mundo. A su vez, la mera producción de sonidos articulados refleja el carácter simultáneamente potencial y fisiológico de la facultad de lenguaje. En este sentido, la voz juega un papel determinante:

La cadencia de la respiración, las contracciones del diafragma, el choque de la lengua contra los dientes [...] representan cada vez la potencia del hablar. [...] La voz es ritual en cuanto símbolo de la facultad de lenguaje. [...] La ceremonia de la voz, esto es, la toma de palabra, hace visible al locutor como portador de la potencia de decir. [...] La

voz es ritual porque, simbolizando la potencia de hablar, asegura la plena exposición a la mirada del otro (2003a: 44).

Esa tierra de nadie del *entre*, lo que Virno llama *cosa pública* en el sentido propio, representa eso que en cada animal humano es propiamente sobreindividual. Es decir, que va más allá de la propia individualidad. Efectivamente, para Virno la transindividualidad es el espacio potencial y la vida de la mente es desde el inicio una vida pública. Esta transindividualidad, que en el último capítulo llamaremos intersubjetividad, “no significa la unión de requisitos que son comunes a los individuos, sino lo que está relacionado con la relación *entre* individuos” (2003a: 155). En cuanto a la fisonomía de las palabras, Virno se pregunta por qué en algunas ocasiones las palabras nos parecen el retrato de su significado, se podría decir que la palabra tiene un rostro, una cara, un cuerpo. Esto sucede cuando significante y significado se hacen uno: “cuando el significante absorbe en sí el significado, la palabra exhibe íntegramente la propia y constitutiva corporeidad” (2003a: 105).

Hemos explicado antes la relación entre voz y la alteridad, y también nos hemos detenido en los mecanismos que activan algunas de las prácticas escénicas que estoy cartografiando al hacer suyo el “yo hablo” mediante la experimentación de la voz. Lo que aporta la reflexión de Virno es la visibilidad que el hablante adquiere cada vez que hace uso de su *potencia de decir* en la ceremonia de la voz. Esta facultad sólo la tiene el ser humano que nace afásico. En efecto, al igual que Agamben, también para Virno el lenguaje verbal humano tiene un fundamento negativo. Pasamos de la afasia inicial, de una facultad que aún está por definir, al discurso, y cada vez que tomamos la palabra reproducimos a pequeña escala la escena primaria del discurso humano.

Esta carencia [...] define [...] lo que llamamos la facultad de lenguaje. Facultad significa potencia. [...] Tiene facultad de lenguaje sólo el ser vivo que nace afásico. Es logogenético el pasaje de la potencia al acto, de la facultad aún indefinida al discurso puntual, de la afasia inicial a una ejecución verbal contingente. Este pasaje es crónico (Virno 2003a: 80).

Virno define de afásico el estado lingüístico permanente del hablante. “A una infancia crónica le corresponde un crónico inadapamiento que se mitiga, cada vez, con dispositivos sociales y culturales. La infancia prolongada se une a la componente transindividual de la mente humana” (2003a: 165). En palabras de Virno, la facultad

genérica de lenguaje, es decir, el afásico poder decir, no se resuelve en la lengua, sino que se hace valer como tal en cada enunciación.

Sin embargo, tanto para Virno como para Agamben este origen negativo se convierte en potencialidad. Y esta es la aproximación que hacemos nuestra en este trabajo: el lenguaje como pura potencialidad, como lugar en el que podemos hablar y podemos no hacerlo, como una espacialidad en la que más allá de la discursivización y el logocentrismo podemos subvertir los códigos del lenguaje a través de nuestro cuerpo lingüístico, desde el entrelazamiento del tejido de la carne, del cuerpo y sus voces. En otras palabras, el lenguaje no ya como lugar de sobrecodificación y una vulnerabilidad que nos lleva a subvertir y resignificar los códigos lingüísticos, desde la herida, como hemos visto con Butler, sino como potencialidad.

En este trabajo, estamos viendo coreografías experimentales que a partir de un diálogo *extradisciplinar* –que explicaré a continuación– están subvirtiendo de manera práctica un uso del lenguaje, un diálogo que también tiene consecuencias en el propio medio de la danza. Sugiero pensar estas creaciones desde la potencialidad del lenguaje, ya que trabajan utilizando la fragilidad que se abre entre el cuerpo y el lenguaje como potencia y no como herida. Con su experimentación, estas creaciones nos sitúan en pleno *experimentum linguae* que hemos visto con Agamben y en el “yo hablo” de Virno.

Hay en mi opinión un exceso de codificación en el plantemiento de Butler. A partir de esta sobrecodificación teórica, el cuerpo en su búsqueda de afirmación sexual y de género se presenta desencarnado. Seguramente esta afirmación no es compartida por muchas personas que como yo se sitúan en el postfeminismo y siguen, entre otras autoras, a Butler. Y puede que mi afirmación esté también relacionada con que yo, al menos hasta ahora, no he necesitado afirmar mi género desde una postura de vulnerabilidad. No me resulta fácil situarme en un contexto sobrecodificado. Como consecuencia de todo ello, en este trabajo he optado por situarme en el entrelazamiento, en el tejido de la carne de Ponty y en el cuerpo deseante de Deleuze.

Es cierto que Butler recurre a Ponty cuando afirma que pensamiento y cuerpo son indisociables. “Pensamiento y expresión [...] se constituyen de forma simultánea, cuando nuestro acervo cultural se pone al servicio de esta ley desconocida y nuestro cuerpo [...] se transforma en un nuevo gesto en la forma del hábito”²²⁶. Sin embargo, a diferencia de Ponty, el planteamiento que la teórica americana tiene del cuerpo no se sitúa en la percepción, ni en la carne. Como hemos visto e iré explicando, M. Merleau-Ponty propone a reaprender el mundo desde la percepción, desde nuestro propio

²²⁶ Merleau-Ponty, M (1999) *Fenomenología de la percepción*, p. 178 citado en Butler, J. (2004b) *Lenguaje, poder e identidad*, p. 249

cuerpo, a convertirlo en condición de nuestra relación con el mundo y no en un obstáculo. En realidad el otro no está encerrado en mi perspectiva sobre el mundo porque ésta no posee unos límites definidos, escribe Ponty. Así, mi perspectiva se desliza en la del otro y ambas son recogidas en un solo mundo en el que todos participamos como sujetos anónimos de la percepción,

Experimento mi cuerpo como poder de ciertas conductas y de cierto mundo, no estoy dado a mí mismo más que como una cierta presa en el mundo; pues bien, es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro y encuentra en él como una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar con el mundo²²⁷.

Este es el nuevo *cogito* que el filósofo francés propone y en él la percepción, la palabra, el pensamiento, el cuerpo, la carne, el yo y el otro están anudados, son el anverso y el reverso de lo mismo. ¿Cuál es la relación entre esta aproximación al cuerpo y al lenguaje? En efecto, la percepción y la expresión trabajan de manera entrelazada para Ponty, el pensamiento y la expresión se constituyen simultáneamente. También lo hemos visto con Butler cuando cita al autor francés. Para Ponty que no hay expresión sin una apertura de nuevos sentidos y campos de experiencia. La palabra es un verdadero gesto, dice Ponty, y contiene su sentido como el gesto contiene el suyo: es esto lo que posibilita la comunicación.

Nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, Mientras no encontremos, debajo del ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio. La palabra es un gesto y su significación un mundo²²⁸.

Lo visible es espeso y por eso está destinado a ser visto por un cuerpo, también espeso, que “lejos de rivalizar con el del mundo, es por el contrario el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne”. Esta carne, no es material, no es espíritu ni sustancia,

Para designarla [la carne] haría falta el viejo término “elemento” en el sentido en que se empleaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una *cosa general* a mitad de camino entre el individuo espacio- temporal y la idea,

²²⁷ Merleau- Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*, p. 356

²²⁸ *Ibidem*, p. 200

especie de principio encarnado que introduce un estilo de ser dondequiera que haya una simple parcela suya. La carne es, en este sentido, un elemento del ser²²⁹.

La carne, si seguimos a Ponty, es el lugar del entrelazamiento, entre el yo, el otro y el mundo. La carne hace que el cuerpo sea espeso, lleno de tejido. Un cuerpo espeso, no sobrecodificado, no desencarnado, que es lugar de entrelazamiento de la percepción y la expresión, y seguimos en este trabajo.

Lejos de ser planteadas como estrategias de confrontación política —planteamiento de Butler—, las creaciones coreográficas que estoy pensando en este trabajo, ¿no pueden también constituir espacios de resistencia en el interior de los discursos dominantes de las artes escénicas? Y, sobre todo, ¿no pueden ser consideradas espacios de resistencia porque están haciendo visibles otras formas de comunicación y por el diálogo que mantienen con otras disciplinas de conocimiento?

En efecto, en su búsqueda y experimentación, cada vez que exterioriza sus cuestionamientos la danza que estoy cartografiando mantiene un diálogo con otras disciplinas del conocimiento y se sitúa en un terreno *extradisciplinar*: Dialoga con las formas de comunicación y de transformación del cuerpo y en este diálogo activa procesos de subjetivación. Un territorio que combina temáticas que pertenecen a un terreno macropolítico en una práctica micropolítica²³⁰ como la danza. Esto hace que se tense la cartografía de la danza, que se den nuevas líneas de tensión y campos de fuerza que abren grietas en lo real, “hasta el colapso de significado final”. Se trata de “fuerzas poéticas que generan una polifonía paradójica”²³¹.

¿Cómo convertirse en otro/a?, ¿cómo desbordar los límites?, son dos de las preguntas que subyacen en el proceso creativo de *Dueto*. ¿Cómo puede el ser humano comunicarse en su privación de libertad?, ¿cómo trabajar ese lugar de privación de libertad desde la danza?, se están preguntando implícitamente los creadores de *Mal Pelo* en *He visto caballos*. Por otro lado, cuando se propone encarnar la memoria de Josephine Baker, Vera Mantero, es posible que se esté preguntando como los artistas deben mirar a la historia y buscar en el traumático pasado colonial de su país.

²²⁹ Merleau- Ponty, M. (1970) *Lo visible y lo invisible*, p. 174

²³⁰ Guattari, F. y Rolnik, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías de deseo*, p. 60- 73

²³¹ Rolnik, S. (2007b) “The body’s contagious memory”, publicado en *Transversal* <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik>

Estos creadores dan una respuesta formal a sus preguntas. Una forma que no es un objetivo en sí misma, sino que se trata más bien de una formalización en una dramaturgia que lleva la comunicación a un nivel sensorial expandido que desplaza nuestra atención: la respuesta se encuentra en el contenido implícito de sus modos de representación. Mantienen abierto un diálogo *extradisciplinar*²³² y de esta manera intervienen en la realidad de una manera práctica y teórica. Provocan una fisura, que es apertura del espacio de lo político.

Estamos ante un lenguaje que precede al sujeto y, sin embargo, se mantiene abierta una posibilidad de intervención crítica por parte del sujeto. Sin llegar a privilegiar la voz frente al lenguaje, la fuerza del habla se origina aquí, como acabamos de ver con Derrida, en la sedimentación, en la repetición y diseminación de esos actos. Se trata de un lenguaje, de una fuerza de habla, que puede ser determinante en la producción de subjetividad.

Cuanto experimentan con sus voces, cuerpos y lenguajes estas coreografías interrumpen, entonces, poética y políticamente las leyes de la narratividad. Un proceso continuo de hacer y deshacer energías, tensiones, materiales, géneros artísticos, categorías y disciplinas de conocimiento que circulan acercándose y separándose continuamente.

²³² Cuando se refiere al diálogo extradisciplinar S. Rolnik sigue la explicación de Brian Holmes. Holmes distingue tres etapas dentro de la crítica institucional. La primera se llevó a cabo entre los años 60 y 70, y es conocida como anti-disciplinaria. Posteriormente, entre los 80 y principios de los 90, se lleva hasta su propio límite la crítica de la década anterior. La crítica extradisciplinar es la que se inicia a continuación. Se trata, precisamente, de una respuesta hacia el punto muerto en el que se sitúa la crítica institucional en la etapa anterior. Esta crítica tiene ahora como protagonistas a una nueva generación de artistas cuya emergencia coincide con la expansión y hegemonía del neoliberalismo a nivel internacional. Algunos de estos artistas provienen de contextos activistas y están implicados con cuestiones relacionadas a la macropolítica. Holmes, B. (2007) "L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique Institutionnelle", Paris, *Multitude*, n. 28, citado en Rolnik, S. (2007) *La dictadura del paraíso*

5.3.2. El espectáculo es el lenguaje

La voz en la danza hace visible una demanda de la voz y el lenguaje que se extiende a lo social. Sin embargo, se trata de una reivindicación política que también nos puede llevar al automatismo. Es decir, se puede dar por hecho que existe esa demanda y que se está llevando a cabo tanto en la esfera pública como en el territorio de la danza, sin detenernos a analizarla ni a pensarla de manera crítica. Asimismo, tengo en cuenta que paralelamente la capacidad del lenguaje, la toma de palabra, también se ha convertido en fuerza de trabajo y ha pasado a ser uno de los ingredientes esenciales del capitalismo postfordista, como explicaré con Virno.

Virno es un férreo defensor de la esfera pública, como acabamos de ver. En sus libros busca pensar y nombrar los nuevos fenómenos que se están produciendo en los ámbitos del trabajo, del pensamiento y de la acción política. Para ello, ha intentado alejarse de las dos respuestas principales que se han dado tras la derrota las grandes utopías: “la respuesta nostálgica y aquella apologética. Por un lado la nostalgia de una situación pasada y por el otro una apología de lo nuevo, como intento de salir de esta eterna oscilación”²³³.

Frente a la crisis de representación —se refiere a la vida política y no a la escénica—, Virno propone el colectivo de la multitud²³⁴. En el capitalismo actual, explica Virno, la fuerza de trabajo coincide en gran medida con la facultad de lenguaje (Virno 2003a: 172). Es decir, la facultad de lenguaje es considerada hoy fuerza de trabajo. La infancia crónica unida a la consecuente necesidad de una formación por nuestra parte, se convierten en una regla social de la formación ininterrumpida. No terminamos de aprender, no terminamos de formarnos. Pero según Virno esta dinámica es utilizada y reapropiada por el capitalismo actual. Así, en nuestra época los requisitos biológicos del *Homo sapiens*, es decir, la facultad de lenguaje, la no especialización, la neotenia²³⁵ y etc., coinciden completamente con las categorías sociológicas y las necesidades del capitalismo: fuerza de trabajo, flexibilidad, formación ininterrumpida y etc.

En la producción postfordista el lenguaje y el pensamiento han devenido una fuerza pública, histórica, evidente [...] diría que es el principal recurso productivo del capital. Lo que era un patrimonio natural e individual, se ha transformado en una esfera pública

²³³ Malventi, D. y Garreaud, A. (2005) “Esperar lo imprevisible”, entrevista a P. Virno en *Begiradak, miradas y memorias desde el margen*, p. 205

²³⁴ Como es sabido, P. Virno, que milita en la “Autonomía operaia” italiana de los años 70, es junto a T. Negri uno de los teóricos del concepto de multitud. A diferencia del concepto de masa, la multitud está formada por una heterogeneidad de individualidades.

²³⁵ Persistencia de caracteres larvarios o juveniles después de haberse alcanzado el estado adulto.

con la gran industria, la Web, el postfordismo. Una grande esfera pública del intelecto, del pensamiento, de la imaginación y de los deseos.²³⁶

Así, nuestra congénita “creatividad del lenguaje” se convierte hoy en un ingrediente de la organización despótica del trabajo (Ibídem: 184). Que esta potencialidad se haya convertido en pura mercancía de trabajo, dice Virno, no es un destino inmodificable. Más bien al contrario, se trata de un “éxito transeúnte contra el que vale la pena luchar *políticamente*”. No hay que dar por descontado que la transindividualidad, dice Virno, deba plegarse a las exigencias de la industria postfordista. “No está escrito en ninguna parte que el icono de la no especialización biológica del animal humano continuará siendo [...] una servil flexibilidad”.

Para Virno sólo en la esfera pública se puede pasar del “sí” al “sí mismo”. En este sentido el colectivo de la multitud no impone pactos, ni transfiere derechos al soberano, porque es un colectivo de singularidades individuadas. “Por esto [...] el universal es una premisa, no ya una promesa” (Ibídem: 197).

En otro de sus ensayos, *Esercizi di esodo*, Virno plantea una cuestión que en el libro que estamos recorriendo hasta ahora ha quedado en el aire: “¿Cómo articular una esfera pública radicalmente extraparlamentaria? ¿Qué departamentos democráticos –para Virno no representativos—, pueden dar una plena expresión política a la imbricación actual entre trabajo, comunicación y saber abstracto?” (Virno 2002: 209). Como vemos, Virno responde en forma de pregunta y, por lo tanto, el interrogante permanece abierto. Sin embargo, de alguna manera entendemos con Virno que las posibilidades políticas sólo emergen cuando los límites de la representación política se exponen.

Por otro lado, explica Virno que en el postfordismo el intelecto ha dejado de ser una actividad de reflexión aislada. El objetivo del postfordismo es que la esfera del trabajo y la de la acción política se asemejen, se acerquen, es decir, que ambas esferas se conviertan en acciones que se completan en si mismas. A medida que ha perdido su dimensión de producción y se ha convertido en trabajo cognitivo, también el trabajo se hace público: pasa a ser una práctica virtuosa que siempre tiene lugar frente a los demás.

Me detengo en este proceso que se está produciendo en la esfera del trabajo porque está muy relacionado con la desaparición de las categorías que han existido tradicionalmente en la danza contemporánea –coreógrafo, bailarín, crítico—, y porque afecta directamente a la modificación que se da en la manera en la que la danza se presenta. Para B. Kunst la necesidad de proximidad y encarnación (embodiment) que

²³⁶ Malventi, A. y Garreaud, A. (2005) op, cit.

existe hoy en la danza está muy relacionada con el hecho de que los métodos y procesos de trabajo se hayan hecho públicos y visibles. “El trabajo de crear una pieza escénica toma ya una dimensión performativa. Ya es en sí mismo un proceso y demanda una audiencia”²³⁷. El arte del siglo veinte lleva a primer plano la visibilidad, la percepción y la materialidad de su propio proceso: se presenta de tal manera que encuentra su realización en sí mismo –recordemos la distinción que Virno hacía entre *poiesis* y *praxis*—.

Como consecuencia y en relación con todo ello en los últimos veinte años, explica Kunst, la danza contemporánea ha puesto en primer plano la *praxis* de la danza. Una *praxis* que se preocupa de los procesos de colaboración, de la apertura de los trabajos y de la proximidad del espectador en esta práctica. Hemos visto que los creadores hoy buscan continuamente esta comunicación con el espectador y activan una mirada multifocal, en estas coreografías también una escucha multivocal. Y todo esto, como hemos visto, está muy relacionado con los cambios del capitalismo actual, o postfordista si seguimos a Virno, en el que las habilidades del ser humano pasan a primer plano y, sobre todo, el lenguaje, el pensamiento, la autoreflexión, la habilidad para pensar y para compartir.

La producción de trabajo en el postfordismo se convierte, entonces, en intercambio de conocimiento afectivo e intelectual. Así, si en el fordismo primaba la velocidad, el movimiento continuo, la oscilación entre orden y caos –que también hemos visto al relacionar la formación del sujeto cinético en la modernidad y la coreografía—, en el postfordismo pasan a primer plano la virtuosidad –cognitiva y afectiva—.

Al igual que P. Virno, también G. Agamben escribe que en el arte contemporáneo se ha dado la desaparición gradual entre *praxis* y *poiesis*. Desaparece del todo la distinción entre un trabajo cuya realización y producción reside fuera de sí (*poiesis*) y el trabajo que tiene su realización dentro de sí mismo (*praxis*). Esta desaparición tuvo una gran influencia en la emancipación de las vanguardias artísticas. Dio lugar a la subversión de la relación entre arte y vida: paulatinamente se empezaron a introducir conceptos colaborativos y abiertos en los procesos de trabajo.

Donde Virno habla de lo público, Agamben se refiere a lo común. En la *Comunidad que viene* Agamben escribe sobre la expropiación de lo común en manos del espectáculo. Esta expropiación es, en sus palabras, la alienación misma de la

²³⁷ Kunst, B. (2009b) “Economy of proximity. Dramaturgical work in contemporary dance” en Performance Research, *On Dramaturgy*

sociedad humana. ¿Y qué relación existe entre esta expropiación de lo común y el lenguaje?

En noviembre de 1967 cuando Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, la transformación de la política y de la entera vida social en una fantasmagoría espectacular “no había alcanzado todavía la figura extrema con la que hoy ha llegado a sernos perfectamente familiar” (Agamben 1996: 50). En el conocido manifiesto Debord argumentaba que el capitalismo en su forma última se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos, en la que todo lo que antes era directamente vivido se aleja en una representación. El espectáculo no coincide, simplemente, con la esfera de las imágenes, sino que “es una relación social entre personas mediadas por las imágenes. El espectáculo se convierte, por esto mismo, “en una expropiación y alienación de la misma sociabilidad humana” (Ibídem: 50).

En efecto, la separación es una de las consecuencias del espectáculo: donde el mundo real se ha transformado en una imagen y las imágenes se han convertido en reales, la potencia práctica del hombre se separa de sí misma y se presenta como un mundo en sí. “Después de haber falseado el conjunto de la producción puede ahora manipular la percepción colectiva y apoderarse de la memoria y de la comunicación social”.

Agamben se pregunta cómo refleja el pensamiento hoy, en la época del completo triunfo del espectáculo, la herencia de Debord. “Resulta claro que el espectáculo es el lenguaje, la comunicabilidad misma o el ser lingüístico del hombre” (Ibídem: 51). Vemos una coincidencia con Virno cuando afirma que el capitalismo no se dirigía solamente a la expropiación de la actividad productiva, sino también y, sobre todo, a la alienación del lenguaje mismo. Por esto la violencia del espectáculo puede llegar a ser tan destructora, porque la posibilidad de comunicación, el lenguaje, acaba separado en una esfera autónoma y se separa de lo común. “Lo que impide la comunicación es la comunicabilidad misma; los hombres están separados por aquello que les une” (Ibídem: 52). En la sociedad del espectáculo, dice Agamben, la esfera autónoma y aislada del lenguaje alcanza su fase extrema:

El lenguaje ya no revela nada –o mejor, revela la nada de todas las cosas—. [...] Incluso antes que la necesidad económica y que el desarrollo tecnológico, lo que impulsa a las naciones de la tierra hacia un único destino común es la alienación del

ser lingüístico, el desarraigo de todos los pueblos de su habitar vivo en la lengua (Ibídem: 52).

Sin embargo, Agamben encuentra aún un resquicio, una posibilidad, ante esta patente violencia del espectáculo. Precisamente en la expropiación, por primera vez va a ser posible para los hombres hacer la experiencia de su misma esencia lingüística; no de éste o de aquel contenido del lenguaje, sino del lenguaje *mismo*; no de ésta o aquella posición, sino del hecho mismo de que se hable.

La política contemporánea es el desolador *experimentum linguae*, que desarticula y disuelve a lo ancho de todo el planeta tradiciones y creencias, ideologías y religiones, identidades y comunidades. [...] Sólo aquellos que alcancen a cumplir ese experimento hasta el fondo sin dejar que lo revelador permanezca velado en la nada que revela, sino llevando el lenguaje al lenguaje mismo, serán los primeros ciudadanos de una comunidad sin presupuestos ni Estado (Ibídem: 53).

Hemos visto este mismo planteamiento en L. Deladurantaye, en su interpretación del pensamiento de Agamben. Es importante aclarar que Agamben da un sentido cabalista y místico a su propuesta. No en vano, titula “Shejiná”²³⁸ al artículo que estamos trayendo aquí. En este artículo cuenta la culpa que los cabalistas llamaron “aislamiento de la Shejiná”. No me he detenido en la leyenda porque lo que más me interesa de la explicación que Agamben da a la expropiación que vivimos es, precisamente, la posibilidad de llevar con ésta “el lenguaje al lenguaje mismo”. Me he detenido solamente en el aspecto de inmanencia, esto es en el laico y terrenal, de una palabra que Agamben toma del cabalismo y la mística judía.

Desde una aproximación diferente a la de Agamben, Daniel Blanchard ve en la crisis de lenguaje —que él denomina “crisis de palabras”—, la posibilidad de mantener abierta una crisis que “nos pone a cada uno ante el reto de mantener viva una conciencia [...] y nos sitúa a todos ante el desafío de oponernos para sobrevivir, a la sustitución de lo social por lo maquinal”²³⁹. Blanchard participó en las actividades del colectivo revolucionario Socialismo o Barbarie (SB)²⁴⁰, que desarrolla una crítica

²³⁸ La traducción literal de esta palabra, según Martin Bubar es inmanencia: presencia inmanente de Dios en el mundo o presencia divina de los hombres. Agamben, G (1996) op. cit., p 79

²³⁹ Blanchard, D. (2007) *Crisis de palabras*, p. 187

²⁴⁰ SB rompió con el marxismo, con la idea de la inevitabilidad de la crisis, con la determinación de todo el campo de la realidad humana por las relaciones de producción o con el determinismo histórico.

radical a los regímenes del Este y del Oeste a partir de la capacidad de autoorganización del movimiento obrero. Sin embargo, en palabras de Blanchard, faltó una práctica crítica que acompañara a esta idea, una crítica que debía haber partido de la experiencia de cada uno para encontrar las palabras “de la lengua común que la mantuviera viva y accesible a la sensibilidad de cada uno”. Cuenta Blanchard en su libro que Debord y algunos otros decidieron llevar a la globalidad de la existencia las demandas de libertad activa y de plenitud pasional propias de la creación artística, para usarlas como reveladores con los que iluminar los acontecimientos que iban surgiendo.

Debord se dejó hechizar por la ilusión de la teorización englobante y se obstino en meter en algunos conceptos el sentido de todo lo real [...] en emparejar esos conceptos con palabras que, como es el caso de “espectáculo”, se obstinan en querer decir otra cosa. El resultado de todo ello son fórmulas, a la ver crípticas e irrisorias, del estilo de “espectacular concentrado”.²⁴¹

Por esto mismo, dice Blanchard, no es posible escapar a la “crisis de palabras”. Blanchard se refiere a palabra, en singular, para dar a ésta más fuerza y todo su peso.

En eso que yo llamo mi crisis de palabra, lo único personal es el momento en que la detecté sin llegar a explicármela, el momento en que comencé a entrever su virtud crítica, aquello que en ella contrarrestaba la influencia, la invasión cotidiana, personal y masiva de lo muerto sobre lo vivo (a fin de cuentas, quizás las palabras toquen, o sean, lo más vivo que hay en nosotros...)²⁴²

En la experiencia de vida de Blanchard, lo vivo de las palabras chocó con lo muerto que producía la crisis de éstas. Podemos decir, siguiendo a Blanchard, que el lenguaje es a la vez fuente de vida y una fuente que puede petrificar, pues en él constantemente lo muerto está atrapando a lo vivo.

En las condiciones actuales de funcionamiento, el poder petrificante del lenguaje está a punto de imponerse del todo, en la medida en que toman posesión de nosotros, en su repetición imperiosa (sentido de la palabra dictadura, según Blanchot) todas las energías mecánicas²⁴³.

“Habíamos conservado con mimo una idea de Marx. [...] La idea de que son los hombres los que hacen su propia historia, *ibídem*, p. 184

²⁴¹ *Ibídem.*, p. 185

²⁴² *Ibídem.*, p. 185

²⁴³ *Ibídem.*, p. 186

Por eso es importante mantener abierta la crisis de palabras: para mantener una atención sobre éstas, para que podamos seguir percibiendo sus sonidos y vibraciones, tocar su rostro, dejarnos tocar por ellas. Para mantener nuestra atención sobre el ser frágil y vulnerable del lenguaje y evitar caer en automatismos, en su *repetición imperiosa*. Es decir, para no dejar que nos envuelva el poder petrificante del lenguaje. El poder petrificante de la medusa en la que el lenguaje se puede convertir, con el riesgo de convertirnos en piedra si lo miramos de frente²⁴⁴. Aquí estamos tocando el ser del lenguaje, lo estamos mirando de frente, pero lo hacemos desde la consciencia de esa crisis de palabras continuamente abierta y un uso menor del lenguaje. Desde la complejidad y la ambivalencia, intentando no caer en el automatismo de unos cuerpos lingüísticos y vocales que deciden hacerse sonoros y ruidosos.

Es importante mantener abierta una crisis de palabras y de lenguaje que ya se manifestó a lo largo del siglo pasado. Cuando Hofmannsthal escribe en 1902 la *Carta de lord Chandos*²⁴⁵ dirigida al filósofo Francis Bacon, confiesa sentirse atrapado por las palabras. El inglés se había convertido en una lengua “de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido”²⁴⁶. El escritor británico empezó a desconfiar en el lenguaje y le torturaba la idea de que un individuo solitario tuviera que estar atado a la sociedad por medio de éste.

Años después, tras la segunda guerra mundial aumenta la creencia de que el lenguaje no es suficiente para expresar la zozobra personal y la barbarie colectiva: se experimenta una pérdida de la realidad. Artistas de diversas disciplinas, escritores y pensadores vuelven a sentir la impotencia de las palabras: se enfrentan, tras el traumatismo de la segunda guerra mundial, a la experiencia de la destrucción y de la ruina (Sánchez 2002: 103).

En las lecciones que Ingeborg Bachmann impartió en Frankfurt entre 1959 y 1960, una de sus preocupaciones fundamentales será cómo devolver la credibilidad a las palabras y recuperar el carácter vinculante de las preguntas. Para Bachmann sólo

²⁴⁴ Rozas, I. (2006) *Negutegia*. En esta novela, recupero la imagen de la medusa y también la relación con el lenguaje. Los protagonistas de las páginas de este libro se darán cita en la Gorgona, nombre de una isla- cárcel situada frente a la costa toscana (Italia) y también hermana menor de la medusa. Dice la leyenda que Perseo cortó la cabeza a la medusa y la utilizó como escudo para defenderse de sus enemigos. El mito de la medusa ha sido utilizado y reinterpretado a lo largo de la historia desde la filosofía, el arte, la publicidad y etc. En Cixous, H. (2001) *La risa de la medusa* encontramos continuas referencias al mito. La pensadora francesa propone una escritura que haga frente al logocentrismo y al falocentrismo: “Para ver la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe”, p. 15

²⁴⁵ Hofmannsthal, H. (2001) *Carta de Lord Chandos*

²⁴⁶ *Ibidem*.

una lengua nueva logrará incidir en la realidad, pero para ello es necesario que un nuevo espíritu, una nueva moral, habite esa lengua. No hay avance posible si no se da un cambio de perspectiva y mientras no logremos relacionarnos con una idea nueva, singular, dirá I. Bachmann²⁴⁷.

No se puede salir de la crisis, dice Blanchard, pero en algunas ocasiones, puede entreverse una cierta escapatoria. Mayo del 68 fue uno de esos momentos para Blanchard. “De pronto la historia invadía la escena y lo hacía en masa. La historia avanzaba por las calles de una ciudad sustraída de su urbanismo y se dejaba contar en mil historias”²⁴⁸. De pronto esa singularidad se hizo pronunciable y era al mismo tiempo inteligible. ¿Qué estaba sucediendo? ¿Por qué en ese momento? Son preguntas que exceden los límites de este trabajo, pero es importante subrayar la idea de que la complejidad y cierta inteligibilidad son intrínsecas a un evento, una irrupción que estaba viva y se gestaba mientras se hacía. En esa irrupción en las calles de una ciudad convertidas en escena se pidió, como es sabido, lo imposible.

Salvando las distancias con las demandas que tomaron las calles en la primavera del 68, lo que estas piezas escénicas basadas en el cuerpo están haciendo es también una suerte de demanda imposible: en plena crisis de lenguaje, en la que el lenguaje se convierte en espectáculo, éstas creaciones *piden* que el cuerpo sea el entrelazamiento entre sus palabras y sus voces. Reflejan así una demanda más amplia, social y política. Con ello evitan la *repetición imperiosa* de las palabras, el poder petrificante del lenguaje: lo mantienen vivo frente al logocentrismo, mirando de frente a la medusa. Mediante la experimentación de sus actos de habla abren el espacio del lenguaje sin que éste se discursivice o se convierta en espectáculo.

²⁴⁷ Bachmann, I. (1993) *Letteratura come utopia*, pp. 22-31

²⁴⁸ Blanchard, D. (2007) *op. cit.*, p. 186

5.3.3. Cuando los nombres faltan, cuando las palabras se interrumpen en nuestros labios

Desbautizar el mundo/ sacrificar el nombre de las cosas/ para ganar su presencia./ El mundo es un llamado desnudo / una voz y no un nombre,/ una voz con su propio eco a cuestas./ Y la palabra del hombre es una parte de esa voz / no una señal con el dedo / [...] ni un banderín indicativo de la topografía del abismo./ [...] El oficio de la palabra/ es la posibilidad de que el mundo diga al mundo/ la posibilidad de que el mundo diga al hombre./ La palabra: ese cuerpo hacia todo./ La palabra: esos ojos abiertos²⁴⁹.

Al escribir que la palabra es un cuerpo hacia todo el argentino Roberto Juarroz se refiere a la palabra poética. Tomar consciencia de esta cualidad de las palabras es una de las maneras de *llevar hasta el fondo el experimento* que propone Agamben y evitar así que nuestro lenguaje sea expropiado, se petrifique y se convierta en parte de la espectacularización de la cultura y de la política. Hemos visto con Agamben que hacemos experiencia de lenguaje cuando los nombres faltan y las palabras se interrumpen en nuestros labios. Esto es, ciertamente, lo que experimentamos con poemas como el de Juarroz que se convierten en una caída vertical en las palabras y en el lenguaje.

Hablar sobre poesía es hablar de algo que no se entiende, pero considero que es importante hacerlo ya que estas creaciones, haciendo un uso menor del lenguaje se acercan al lenguaje poético. Son prácticas coreopoéticas. “No es posible definir la poesía como tampoco es posible definir la realidad”, afirmó Juarroz en una de sus conferencias. Al romper el uso normal del lenguaje, “la poesía abre la escala de lo real, al buscar esa profundidad de forma [...] y que es inseparable de la profundidad de sentido, la poesía crea más realidad”²⁵⁰.

En una poesía tenemos cuerpo, tenemos palabras, tenemos voces y tenemos lenguaje. ¿Y cómo produce el lenguaje efectos poéticos? ¿Qué es una imagen poética? Explica P. Ricoeur que en tanto que poética una imagen es algo muy distinto de una representación fugaz. Es una creación de lenguaje y simultáneamente un esbozo del mismo.

Este juego entre la imagen y el lenguaje convierte lo imaginario en la proyección de un mundo ficticio. [...] El sentimiento poético no es meramente una emoción que afecta a

²⁴⁹ Juarroz, R. (2000) *Poesía y realidad*, pp.19-20

²⁵⁰ *Ibidem*, pp. 14-17

un sujeto de forma pasajera. [...] El sentimiento es como la imagen, una creación del lenguaje²⁵¹.

La poesía crea un lenguaje que va más allá de los significados concretos. Y es que, como venimos viendo, ni la comunicación ni el lenguaje consisten aquí en transmisión de significados. El lenguaje siempre produce sonidos que lo exceden en su camino hacia la elaboración de sentido y, siguiendo a D. H. Roazen, lo que no contribuye al significado es tomado como material poético. Antes o después todo lenguaje pierde sus sonidos, escribe Roazen en el texto titulado *Endangered Phonemes*. Los fonemas y sonidos que corren el riesgo de desaparecer habitan en los límites de cada sistema de sonidos que pertenecen a una lengua, residen en una especie de “no- lugar fónico”. Hay un lugar, escribe Roazen, en el que los sonidos “obsoletos” y “silenciosos” juegan un rol decisivo: la poesía. Los fonemas que están en peligro de extinción sobreviven, entonces, en la poesía. “La ausencia de sonido permanece en su desaparición, y es tarea de los poetas darles forma en tanto en cuanto extraen la materia de su arte de las letras que están desapareciendo en los lenguajes” (Heller- Roazen 2008: 32).

Entendida así, la poesía pasa a ser nuestro balbuceo perdido. Es libertad del lenguaje: rompe las palabras,

como si fueran coartadas delante del abismo o cristales burlados/
por una conspiración de luz o de sombra./ Y hablar entonces con los fragmentos,/ hablar con pedazos de palabras/
ya que de poco o nada ha servido hablar con las palabras enteras./ Reconquistar el olvidado balbuceo/
que hacia juego en el origen con las cosas/ y dejar que los pedazos se peguen después solos²⁵².

Si para R. Juarroz la poesía es la manera de abrir la escala de lo real, para I. Bachmann la poesía tiene la capacidad de hacer callar el lenguaje sin abolirlo, dándole una voz humana, debe aumentar nuestro apetito, aguda de conocimiento y amarga de nostalgia que eduque al lector en una nueva percepción, sentimiento y conocimiento, para que despierte de su sueño²⁵³. “Dormimos, de hecho, dormimos por miedo de percibir el mundo que nos rodea”²⁵⁴.

Y así, en la caída vertical que el poema abre en el lenguaje, somos nosotros, receptores de ese poema los que completamos los nombres que faltan y las palabras

²⁵¹ Ricoeur, P. (1999) *Historia y narrativa*, p. 54

²⁵² Juarroz, R. (2000) op. cit., p. 37

²⁵³ Bachmann, I. (1989) *In cerca di frase vere*, p. 208

²⁵⁴ Bachmann, I. (1993) *Letteratura come utopia*, pp. 29-30

que se rompen en nuestros labios. Esto mismo nos sucede con las grietas y el espaciamiento que abren en el lenguaje las coreografías experimentales: debemos ser nosotros los que completamos lo que falta. El poema nos llama a adentrarnos en los sonidos que ha recuperado, los balbuceos perdidos, y nos lleva hacia lo no dicho, a la acción, a completar lo inacabado. Y nos llama, también, por la promesa que nos hace. La promesa es que el lenguaje ha reconocido, ha dado cobijo, a la experiencia que lo necesitaba, que lo pedía a gritos²⁵⁵. Y el poema nos llama por la promesa de verdad que alberga: “Alguien que trabaja a partir de su propio cuerpo no miente²⁵⁶”.

Esas voces y esas palabras, tanto en el poema como en la danza que habla, son reflejo del cuerpo, lo privilegian. La poesía tiene la capacidad de devolvernos momentáneamente al mundo oral y envolvente: pasamos del espacio visual de la página al sonoro, que paradójicamente también puede ser leído al igual que leemos el cuerpo en movimiento y en su quietud.

Estamos en un territorio de pliegues, niveles, mesetas, espesores, que hace implosionar y explotar la voz, el cuerpo y el lenguaje en múltiples direcciones. Escribir palabras, escribir con el cuerpo en el espacio, dejar trazos, huellas, en el espacio de nuestra memoria orgánica a partir de esas palabras y esos cuerpos, sería un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible y vivida (Deleuze 1996: 11).

Así, la poesía responde de alguna manera al desafío que el lenguaje nos plantea en la actualidad. Una poesía aguda de conocimiento y amarga de nostalgia que nos roce los dientes y nos haga estar hambrientos de lenguaje, palabras, voces y cuerpos. Una poesía, entendida en su sentido más amplio, que nos permita llevar hasta el fondo el experimento del lenguaje.

²⁵⁵ Berger, J. (1996) *Páginas de la herida*, p. 88

²⁵⁶ Cixous, H. (1997) *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, p. 177

5.3.4. A modo de conclusión: cambio de paradigma del cuerpo lingüístico y vocal

1- Como hemos visto a lo largo de este capítulo cada experiencia artística tiene una manera de relacionarse con el lenguaje a partir de su fisicalidad y, como consecuencia, presenta y es reflejo de un cuerpo lingüístico y vocal específico. Algunos artistas comparten la escritura como punto de partida de sus creaciones, mientras que otros la utilizan como partitura y como composición, no como material textual previo. Lo que todas estas creaciones comparten es el hecho de que cada acto de habla dice más o dice de un modo diferente de lo que pretende decir (Butler 2004b: 29). El cuerpo es el punto ciego del habla, en el sentido de que el acto que el cuerpo realiza al hablar nunca se comprende completamente.

Decíamos con M. Dolar que la búsqueda de la voz es introducirse en la indagación de lo que excede al lenguaje, al cuerpo y al sentido. Y esto es precisamente —como no podía ser de otra manera porque es la voz lo que ata el lenguaje al cuerpo y viceversa—, lo que sucede con el habla. Hay siempre un ligero descentramiento, una grieta, una fisura entre el cuerpo, su lenguaje y su voz —o sus voces—.

2- Escribe D. H. Roazen que llegamos al secreto de una lengua sólo cuando nos olvidamos de ella (Roazen 2008: 51). Estos creadores comparten en términos generales una suerte de olvido, una decisión de ser menos de lo que el ser humano puede ser. Hablan, cantan, murmullan, balbucean, pero sin tener como objetivo el discurso completo o lleno de significado. Sus palabras y sus sonidos se nos presentan descompuestos, vaciados de contenido semántico.

En realidad el ser humano es el único que puede decidir no consumir toda su potencialidad: puede hablar y puede no hacerlo, lo que no puede es hablar sin voz. El lenguaje es uno de los ejemplos de esta posibilidad de ser menos. Fenómenos como la afasia, el balbuceo, la repetición, la posibilidad de alterar el orden de las palabras, la posibilidad de emitir sólo sonidos que imitan lo lingüístico, son ejemplo de ello.

El habla, a diferencia de la historia que se ha escrito sobre ella, no conoce periodos ni capítulos; su movimiento permanece en todas partes tan continuo como complejo. Hay en el lenguaje siempre un remanente de lo anterior: “¿Qué palabra, qué sonido, qué frase podría no contener la persistente huella de otra?” (Roazen 2008: 86).

Hacer delirar el lenguaje y estallar las palabras; introducir espaciamientos, grietas, surcos y cavidades en el lenguaje; conquistar nuevos sentidos, entrelazarlos con nuestra comprensión, percepción y sensaciones; devolver al lenguaje la

posibilidad de afectar y ser afectados; hablar una lengua extranjera en la que podamos seguir siendo afásicos y nos falten las palabras: este es el desafío ante el que nos sitúa un lenguaje convertido en espectáculo, al que están respondiendo, de manera consciente o inconsciente, las creaciones que estoy pensando.

3- En plena crisis de lenguaje, la danza que habla y experimenta con sus voces está demandando otra audibilidad. El cuerpo adquiere su propia voz y esta demanda puede entenderse ahora en un sentido más amplio. La voz se convierte en un catalizador físico y conceptual que negocia entre el riesgo y el control, una fuerza poética y de potencia que puede, asimismo, contribuir en la redistribución de lo sensible.

Se trata de una petición que revela otra audibilidad y corporalidad. La adquisición de la voz articula “la audibilidad del cuerpo [y] la revelación de la voz como una corporalidad diferente”²⁵⁷. Por esto contribuye a la redistribución de lo sensible. La audibilidad del cuerpo en la danza contemporánea está directamente relacionada con la postura emancipatoria hacia el cuerpo y la subjetividad y, por lo tanto, se expande también al campo de social y lo político. Tanto es así que el descubrimiento de esta voz y este lenguaje puede relacionarse con la distinción que J. Rancière, en su filosofía política, propone entre el discurso y el ruido. Explica Rancière que la política tiene lugar en el campo de la división de lo sensible, donde se produce una negociación continúa entre los que logran ser vistos y los que no. Para Rancière esta visibilidad no es inteligible, ni racional, tampoco territorial en el sentido de situar esos cuerpos en el espacio. Esa visibilidad, de hecho, es consecuencia de la audibilidad. La división de lo sensible, entonces, tiene lugar como la división entre y la redistribución de los que realmente están hablando y aquellos cuya voz solamente imita la voz articulada para expresar dolor o placer. Para Rancière, la actividad política es, por lo tanto, la actividad que “transfiere el cuerpo del lugar que le ha sido asignado o cambia el propósito de ese espacio. [...] Es una actividad que provoca que lo que antes se ha escuchado sólo como ruido sea escuchado ahora como discurso”²⁵⁸.

Digo discurso, pero como hemos visto esto no significa que mediante el lenguaje que busca llevar hasta el fondo el experimento del propio lenguaje, se dé necesariamente un regreso al significado y a la expresividad. “El descubrimiento emancipatorio está [...] fuertemente relacionado con cómo la visibilidad política y cultural es atravesada por el cuerpo, un cuerpo que deja de ser objeto de inscripción

²⁵⁷ Kunst, B. (2009a) “The Voice of the Dancing body”

²⁵⁸ Rancière, J. (2004) *The politics of Aesthetics*

del poder del lenguaje [...]”²⁵⁹. No es casualidad que en la actualidad la demanda para tener una voz presente una de las metáforas de la actividad política.

4- La fuerza performativa no tiene su origen último en el hablante, como pretendía Austin, sino en la sedimentación, en la repetición y diseminación de esos mismos actos. En estas prácticas artísticas se produce, entonces, una resignificación del lenguaje que permite abrir nuevos contextos.

No sólo el lenguaje que estas creaciones utilizan es performativo, en el sentido que acabamos de ver, sino que también sus cuerpos lo son porque, más allá de la cuestión de género que plantea Butler, pueden generar estrategias de autonomía. Y propongo pensar que nos relacionan con otra temporalidad y una potencialidad que pasa por los afectos, como veremos en el próximo capítulo.

Por todo ello me refiero a un cambio de paradigma del cuerpo lingüístico y vocal. En el diálogo extradisciplinar que mantiene abierto con otras áreas de conocimiento y la teoría académica, el cuerpo lingüístico y vocal que estoy cartografiando se abre a y es reflejo de otras formas de conocimiento, de otras maneras de entender la comunicación y la transformación del cuerpo: activan procesos críticos de subjetivación y nuestra subjetividad puede entrar en acción.

²⁵⁹ *Ibidem*.



Irena Tomazin y Primoz Bezjak © Maska

Huella_VII

Las cartas son manifestaciones del desorden de nuestros tiempos.
Somos desordenados temporales, somos presa del Tiempo es decir,
de su esencial discordancia.

Estamos divididos, somos empujados, desplazados en la plaza,
superados en el instante mismo.

La *mañanencia*, la demencia de las cartas, me da miedo.

Su esquivas, su astucia, su poder de transgresión. Son siempre virtualmente póstumos. Entre la
partida y la llegada cuánto tiempo, cuántos años, e incluso la muerte.

En francés, carta y ser, *lettre* y *l'être* son gemelos homófonos. En cuanto digo lo uno digo lo
otro. El ser es carta es el ser. Siempre robado.

¡Qué digo! En el momento en que escribo soy ya pasado, eres futuro pasado pues, ni el
uno ni el otro están nunca juntos en el mismo instante.

Deconstrucción de la ilusión de comunión.

¿Arrepentimiento? No. Goce triste y maravilloso del misterio
del espíritu humano está tallado en el tiempo.

Carta: siempre cita frustrada.

Cartas de amor: las escribimos de todos modos, con desesperación. Carta dice
siempre: hemos faltado nos hemos faltado nos hacemos falta, tú me haces falta [...].

Hélène Cixous

*El amor del lobo
y otros remordimientos*

CAPÍTULO 6. EL TIEMPO SUSPENDIDO DEL ENTRE

6.1. Sólo importa el tiempo

En un momento del documental *Sans Soleil* (1982) de Chris Marker escuchamos “memoria perfecta, memoria anestesiada” en la voz narradora, mientras vemos el vuelo suspendido de una cigüeña. Llevamos aproximadamente medio metraje y estamos sumergidos en las particulares imágenes y su cadencia. En la secuencia anterior hemos escuchado la misma voz femenina, al tiempo que vemos las teclas de una mesa de sonido y el gato de porcelana que también aparece en otras escenas del documental. Estas imágenes dan paso a una personal versión de imágenes de *Vértigo* de Hitchcock, alternadas con imágenes actuales grabadas en los lugares donde transcurre el famoso filme. Mientras vemos estas imágenes, la voz en off nos habla de que la posibilidad de vivir sin memoria y nos va introduciendo en otra dimensión temporal. Después, imágenes de San Francisco, el Golden Gate, olas que baten en el mar. Un paisaje volcánico, huellas sobre la tierra negra. Dunas de arena con vegetación, marismas, aves. “Todo funciona a la perfección en otro planeta”, escuchamos en off y a continuación llega la voz, “memoria perfecta, memoria anestesiada”. Una mujer pasea por una playa desierta. Tras regresar a San Francisco y a una bandera americana, pasamos al rostro impertérrito de un búho. Es la antesala de un tupido hayedo con el que oímos la frase que da título al documental: “Sans Soleil”.

“Memoria perfecta, memoria anestesiada”; como si la memoria perfecta significara para Marker la imposibilidad de recordar; como si la memoria tuviera que tener necesariamente algún resquicio, alguna fisura por la que se cuele el olvido; como si sólo fuera posible recordar con cierto olvido.

Sans Soleil es resultado de la imbricación de imágenes que situamos en un Japón contemporáneo con otras que proceden de otros países así como de otras percepciones del tiempo. El montaje es resultado de un cruce de diversas espacialidades y temporalidades que busca alejarse del simbolismo de la imagen y del lenguaje. Con este montaje, Chris Marker está proponiendo una contemplación pura de las imágenes, al tiempo que escuchamos una voz en off que discurre de manera independiente a éstas.

Habitualmente la pantalla, a través del cine y del documental, se convierte en un lugar narrativo que suele incitar a la identificación, al alineamiento psíquico entre espectador y personaje. La identificación puede dar lugar a la fascinación, uno de los objetivos del cine narrativo convencional, como he explicado en el capítulo tercero. Sin

embargo, *Sans Soleil*, al igual que *La Jetée* y *La Rabbia*, se aleja de los mecanismos de este cine no sólo por su construcción fragmentada y no lineal, sino también porque frustra todo intento de identificación mediante un continuo mecanismo de extrañamiento que nos sitúan en unas coordenadas espacio- temporales poco habituales o desconocidas para nosotros.

¿De dónde proceden las imágenes y esas extrañas coordenadas? ¿Dónde se sitúa Marker frente a éstas? ¿Y nosotros? Marker construye las imágenes haciendo suya la memoria de otros. En este caso sería más preciso decir que entrega a Florence Delay, la voz narradora del film, la memoria de otros. El cineasta francés transforma el recuerdo, lo reescribe. Y con este mecanismo conforma otra identidad, basada en el extrañamiento. El resultado de esta operación es una no-memoria, que proviene de una suerte de imbricación de muchas otras.

Miramos dentro del tiempo, pero hay momentos en los que somos más conscientes de que estamos tocando otra dimensión temporal, como si algo estuviera inyectándola dentro de nosotros y no pudiéramos desprendernos de ella. “La mirada, como la danza, se construye en el tiempo [...]” (Sánchez 2009: 38). Lo cierto es que mirada, temporalidad y memoria están continuamente entrelazadas. Hemos visto con K. Silverman que mirar es insertar una imagen en el seno de una matriz constantemente cambiante de recuerdos inconscientes (Silverman 2009: 9). Si seguimos la definición que K. Silverman da a la mirada, podemos deducir que nuestra memoria y el rescate que ésta hace del recuerdo dependen de cómo miremos. Precisamente como he explicado, Silverman no deplora del todo la identificación. Más bien al contrario, cuando habla de las premisas que hoy debería cumplir un cine político y transformador se refiere a que éste puede aprovechar la identificación como vehículo para llevar al espectador a algún lugar en el que nunca antes haya estado: un lugar que disuada al espectador del viaje de vuelta. Para ello es central la introducción de coordenadas corporales en las que el espectador no esté acostumbrado a encontrarse.

Hay en *Sans Soleil* un “estado de deconstrucción traslúcido” (Ibídem: 95). Es decir, el resultado, lo que nos transmiten las imágenes, no es algo opaco, pero tampoco del todo transparente: se sitúa en un lugar intermedio. Lo mismo podemos decir de las prácticas coreográficas que estamos pensando: también en éstas se da un estado de deconstrucción traslúcido que con su ruptura de la linealidad (narrativa, temporal...), provoca una desorganización de la mimesis y, por lo tanto, de la representación.

La mirada, como la danza, se construyen en el tiempo.

Silverman explica en *The acoustic mirror*, ensayo que dedica a la voz femenina en el cine, que en cierta medida el sonido de la voz siempre excede el significado. La voz, y no sólo la del cine como estamos viendo en este trabajo, siempre tiene algo de no comunicable para Silverman. La voz nunca es completamente estandarizada, siempre contiene un sabor individualizado o una textura²⁶⁰.

“Porque escuchamos antes de ver, la voz está también relacionada con la escena infantil” (Silverman 1988: 44). Como hemos visto con Silverman generalmente la voz en off contribuye a la unidad clásica del texto del cine. Pero porque escuchamos antes de ver, la voz en off en el cine parece amenazar el centro de la historia cuando emerge de otro tiempo y espacio. Cuando se separa del track visual, es decir, cuando las imágenes van por un lado y la voz por otro, ésta cava un espacio en el relato, en las imágenes²⁶¹. Un espacio que va más allá del plano siguiente. Una espacialidad que se convierte en una alteración de la temporalidad, como sucede en *Sans Soleil*. Silverman llama a esta voz en off desencarnada (disembodied). Y esta separación de la voz del track visual que vemos en el vuelo de la cigüeña, en la mesa de sonido y en el Golden Gate de *Sans Soleil*, tiene como consecuencia un efecto de desplazamiento y de condensación. Lo que aquí llamaré suspensión.

Una suspensión que en el caso de Marker se produce por la imbricación y el ensamblaje no literal de esa voz desencarnada y de unas imágenes que saltan de un espacio a otro con una particular cadencia. Sus imágenes no se convierten en abigarramiento, sino que logran una extraña armonía: nos resultan extrañas, pero al mismo tiempo, se da una suerte de reconocimiento en ellas por la manera en que se produce el montaje y porque nos dejamos llevar por éste: también hacen familiar lo extraño.

Sugiero pensar los dos filmes de Marker que he traído a estas páginas como si en ellos sólo importara el tiempo. En la *Jetée* ya no queda espacio. En una ciudad destruida sólo pervive el espacio de la imaginación que los experimentos de los científicos provocan en sus prisioneros. Mientras que en *Sans Soleil*, la sensación de temporalidad es acentuada porque la voz en off y el continuo cambio de imágenes apenas nos deja espacio para construir nuestras propias imágenes. Y también por la operación que introduce la voz en off, una suspensión que modifica y altera la temporalidad cuando se separa de la narración de las imágenes.

²⁶⁰ Se podría crear un símil entre esta textura y la que Barthes, desde una aproximación diferente a la de Silverman, llamó el granulado de la voz y de la garganta, “[...] toda una estereofonía de la carne profunda” en Barthes, R. (1978) *El placer del texto*, pp. 84- 85

²⁶¹ También lo hemos visto con G. Deleuze cuando explica la disociación del relato y las imágenes en el cine de Duras y Straub en su artículo “¿Qué es el acto de creación?”.

Hemos visto hasta ahora que las prácticas coreográficas que estoy explorando, mediante su uso menor del lenguaje y también del cuerpo y de la voz, provocan grietas, fisuras: espacian el lenguaje. Ciertamente, los creadores de la escena experimental tienen también otras maneras de generar desestabilización en sus trabajos. Sin embargo, este espaciamiento en el código lingüístico y vocal también provocará, como consecuencia, una alteración en la temporalidad de las piezas, al igual que sucede con la imbricación de las imágenes y la voz en off de *Sans Soleil*. Es decir, afirmo que sólo importa el tiempo, pero en las piezas de *Voic(e)scapes* sólo importa la temporalidad porque en estas creaciones escénicas también el lenguaje está efectuando su operación de espaciamiento.

En este filme, y también sucedía en *La Jetée* y en *La Rabbia*, estamos antes una asimilación corpórea de la imagen. También en estas coreografías experimentales nos encontramos ante una asimilación corpórea de esos cuerpos lingüísticos, de sus voces y de sus imágenes. El mecanismo activado tanto en los filmes como en las coreografías logra el desplazamiento de las coordenadas corporales del espectador. Nos introduce en otra temporalidad (se suspende) y espacialidad (en parte por las grietas que introduce el lenguaje), y esto hace que su narratividad se aleje de territorios convencionales.

Asimismo, al igual que en los filmes se da una operación de no- memoria, también en estas creaciones escénicas nos situamos en un no- yo, una suerte de despersonalización que también está relacionada con una temporalidad suspendida que también llamaré del *entre* y explicaré a lo largo de este capítulo. Nos preguntábamos antes por la alteridad, por el/la otro/a, una cuestión que ha ido emergiendo en diferentes momentos de este trabajo. Narrar a través de la memoria de otros se convierte en un dispositivo efectivo hacia la alteridad, hacia la activación de procesos de subjetivación y hacia un entrelazamiento de diferentes miradas, por lo tanto de temporalidades.

La relación que existe entre yo/ otro, sería la misma que hay entre el dentro/ afuera: una suerte de umbral, de pasaje continuo, un *entre* de miradas que se suceden dentro del espacio, del tiempo, de las memorias, de los pensamientos y percepciones imbricadas. Son cuerpos lingüísticos y vocales que descomponen una identidad o sujeto fijo. Un deshacer el sí (el self), el sujeto, que se abre a otros territorios y se sitúa en un lugar impersonal, de tercera persona, entre lo humano y lo animal, como veremos en el último capítulo.

La mirada, como la danza, se construye en el tiempo.

Mediante una temporalidad suspendida, estas creaciones desorganizan y alteran, descomponen, la máquina de la mimesis, por lo tanto de la representación. Y

como consecuencia rompen también las identidades que una representación en la que no existe deconstrucción tiende a fijar. Más que deplorar la identificación y la mimesis, lo que hacen es aprovecharla como vehículo para llevar al espectador a algún lugar en el que nunca antes haya estado y que le disuada del viaje de vuelta. Silverman se refiere aquí a un lugar, pero como estamos viendo esta afirmación es extensible a la dimensión temporal.

Suspensión temporal, entonces, que se añade a la complejidad, la ambivalencia y el descentramiento que hemos visto en el entrelazamiento de la voz, del lenguaje y el cuerpo en estas prácticas.

¿Cómo nos afecta esta alteración de la temporalidad?, ¿cómo nos afectan las nuevas coordenadas en las que se sitúan nuestros cuerpos? Principalmente provoca en nosotros un desplazamiento, un cambio de atención en el presente. En su artículo “Still moving: 21st Century Poetics” Ric Allsopp se refiere a los cambios de atención que introducen en nuestra percepción la danza y la performance. En este artículo Allsopp busca responder a la pregunta sobre el futuro de ambos lenguajes artísticos. Para ello recorre, entre otros textos, el manifiesto que Marjorie Perloff escribió sobre una nueva poética, el “modernismo del siglo veintiuno”. En este manifiesto, se incluye a autores como Gertrude Stein y su afirmación de que la existencia de una frase significa que ya hay futuro. Esta frase sirve a Allsopp para su tesis principal en el artículo: si la existencia de una frase significa que ya hay futuro, “el futuro no es más que un cambio de atención en el presente”²⁶².

Vamos a detenernos en este texto para tratar de ahondar en esta afirmación. La poética y la manera de usar el lenguaje de G. Stein se basaba en la acumulación de material ya existente mediante procesos de repetición. Este mecanismo creaba nuevas relaciones entre esas palabras en el presente —relacionado también con el ensamblaje del que ya hemos hablado y también forma parte del proceso de creación de algunas prácticas escénicas—. La operación que la poeta americana lleva a cabo con el lenguaje en *Tender Buttons* introduce según Allsopp una modificación en el presente, en la atención del lector, lo que provoca una apertura al futuro. Explica Allsopp que este proceso de modificar la atención, que también se sitúa en el campo de la *opera aperta*²⁶³ u obra abierta, no es solamente una búsqueda arbitraria de experimentación, sino que parte y se mueve a partir de una posición. Una de las

²⁶² Allsopp, R. (2008) “Still moving: 21st century poetics” in TanzQW, Viena

²⁶³ Concepto que Umberto Eco introduce en 1962 con su primera publicación y va a ejercer una gran influencia en generaciones de pensadores y artistas. En Bishop, C. (2006) *Participation*

conclusiones a las que llega Allsopp es, entonces, que el futuro de la creación escénica no pasa por una ruptura total con el presente, una suerte de *tabula rasa*, sino que “lo importante es mirar las maneras en que se producen estos cambios de atención”. La operación de la escritura, y el arte en general, continúa Allsopp en su artículo, significa también una puesta en acto del presente. Se produce un momento de encuentro y participación cuando la obra emerge. Allsopp asocia esta afirmación con la tesis principal de Peggy Phelan en *Unmarked* que ya hemos introducido aquí: la única vida de la performance sucede en el presente y por esto provoca un cambio en nuestra atención, trayéndola al presente. A partir de ésta y otras reflexiones que introduce en su artículo, Allsopp se pregunta cómo participamos en ese presente en tanto en cuanto espectadores: “Cómo podemos participar de manera efectiva en el presente de una manera que desafíe o resista el efecto mortificante de la imposición de formas ya fijadas, mediante, una lectura constructiva, más que consecutiva”²⁶⁴. Allsopp se refiere a activar estrategias de lectura paratácticas, es decir, de coordinación y yuxtaposición de elementos. Una activación que coincide con lo que antes proponía al afirmar que para adentrarnos en la complejidad y en la ambivalencia que el entrelazamiento de la voz, el lenguaje y el cuerpo en la escena actual de la danza, se hace preciso no sólo expandir y yuxtaponer nuestra sensorialidad, sino también, ampliar nuestro conocimiento sobre la escena.

En este sentido, hemos visto que *Uma misteriosa coisa disse...* de Vera Mantero despliega *microcontramemorias* y pequeñas acciones, que prestan atención a las pequeñas percepciones. La melancolía tiene la capacidad de “mantenerse fuera de la vista; es una absorción por algo que no entra en el campo de visión, que se resiste a ocupar el dominio público, que no se ve ni se declara”²⁶⁵. Estas percepciones diminutas son las que activan nuestra atención de una manera imperceptible.

Sin embargo, aunque no seamos conscientes del todo de estos desplazamientos, al menos en un primer momento, es importante mirar de cerca cómo se producen. En concreto, cuál es la temporalidad y cómo es el cambio de atención que provocan estas prácticas coreográficas en nosotros. Como acabamos de ver con Allsopp, esta atención, no nos individualiza, no nos hace cancelar el contexto, ni el tiempo, ni las relaciones en las que nos situamos en el momento de la presentación escénica. Seguimos dentro de la temporalidad y las relaciones en las que estamos inscritos. Es decir, nuestra atención no pasa necesariamente por una estrategia de individualización: recordemos que en la definición que hemos hecho de coreografía nos situamos en una atención condensada (en la individualidad) y compartida (con los

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Butler, J. (1997) *The physic life of power*, citado en Lepecki, A. (2008), op. cit., p. 195

otros), que nos permite percibir el mundo común que hay entre nosotros, eso de mí que no soy yo y eso de ti que no eres tú. Y en la percepción de este mundo común es donde funciona el intercambio de experiencias (del lenguaje, de la voz) que estamos viendo, a las que acabamos de añadir la experiencia de una temporalidad suspendida, suspensión que también se relaciona con una percepción que se aleja de las condiciones vitales ordinarias.

En su estudio sobre la atención y el espectáculo, Jonathan Crary analiza la naturaleza paradójica de la percepción en la cultura moderna. Paradójica porque la percepción ha constituido por un lado una condición fundamental para la libertad individual, la creatividad y la experiencia. Pero por otro lado, y de manera paralela, la atención también ha constituido un elemento central para el funcionamiento eficaz de las instituciones y la economía. La hipótesis de Crary es que nuestra manera de contemplar y escuchar al otro ha sido resultado de un cambio crucial que se produjo en la naturaleza de la percepción a partir del siglo diecinueve. Volveré en el próximo capítulo sobre esta hipótesis, pero me interesa apuntarla aquí porque el autor americano atribuye varias connotaciones a la palabra suspensión. La primera está relacionada con la temporalidad suspendida, “un mirar y escuchar tan intenso que se evade de las condiciones vitales ordinarias convirtiéndose en un [...] levitar fuera del tiempo”²⁶⁶. Las raíces de la palabra atención resuenan con “tensión”, estar “estirado” y también con “esperar”. Estas palabras sugieren la posibilidad de fijación, de mantener la fascinación hacia algo, “en la que el sujeto que observa está simultáneamente inmóvil y desanclado”²⁶⁷, pero también en la espera.

La segunda connotación de la palabra suspensión está relacionada con la percepción y podría sugerirnos simultáneamente absorción y ausencia, también retraso. Esta composición paradójica de la percepción es la que justamente interesa a Crary en su ensayo. Considero importante tener en cuenta esta ambivalencia de la percepción y las diferentes connotaciones de la palabra atención, ya que tanto la percepción como la atención están relacionadas con nuestra sensorialidad y con la experiencia de temporalidad que hagamos en estas cartografías experimentales.

²⁶⁶ Crary, J. (2008) Suspensiones de la percepción, p. 19

²⁶⁷ *Ibidem*.

6.2. El rito, el juego, la vida cotidiana

“Cuanto mayor sea el nivel de atención, más se dilata el tiempo”²⁶⁸ escribe la poeta y ensayista Chantal Maillard. Sin embargo, la sensación de un tiempo dilatado también se debe a otros motivos, no sólo a la atención que pongamos ante un poema, la escena de un filme, un cuadro, una pieza de danza, una performance o ante el caminar por una ciudad que acabamos de conocer²⁶⁹. Todos estos momentos se abren a la temporalidad de una manera diferente y específica en cada uno de nosotros.

Escribe Paul Ricoeur que “la pertenencia del yo a su mundo” reconoce la temporalidad como el carácter determinante de la experiencia humana. En este sentido, “el relato, la trama narrativa [son] el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser- en- el- mundo”²⁷⁰. Y es que la narratividad está vinculada al tiempo: “La narratividad, determina, articula y clarifica la experiencia temporal”, explica Ricoeur en el primer volumen de la trilogía que dedica al tiempo y la narración. Tanto la narración ficticia como la historia (ciencia) obedecen a una única operación que dota a ambas de inteligibilidad y establece entre ellas una analogía esencial. A esta operación mediadora Ricoeur le llama *trama*. Una de las convicciones de Ricoeur será que el yo del conocimiento *de sí* es el resultado de una vida examinada, contada y retomada por la reflexión aplicada a las obras, a los textos y a la cultura.

Frente a la concepción del tiempo como totalidad, el relato introduce la experiencia de la totalización como resultado de la mediación narrativa que recoge el pasado, diseña el presente como iniciativa y establece un horizonte de espera vinculado por la intriga. Ello no supone que la intriga narrativa resuelva las aporías de la temporalidad, sino que las hace fecundas, a la par que pone de manifiesto sus propias limitaciones²⁷¹. La narratividad, en efecto, pone en evidencia la dificultad o imposibilidad de *pensar el tiempo*, pero es, a la vez, el medio más adecuado para elucidar su experiencia.

²⁶⁸ Maillard, C. (2008) *En la traza. Pequeña zoología poemática*, p. 35

²⁶⁹ En mi artículo “Itinerarios en tiempo dilatado”, publicado en *4 itinerarios y otras fotos* (2008a), relaciono la experiencia de la intensidad y de la anomalía que acecha a una ciudad como Beirut (Líbano), con una vivencia de un tiempo dilatado. Este libro fue el resultado de una experiencia que compartí en Beirut (junio de 2007) con los coreógrafos I. Zabaleta, G. Jáuregui, T. Cots y el colectivo libanés Zoukak. Una estancia que formó parte del proceso de creación de una pieza escénica homónima.

²⁷⁰ Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y narración*, pp. 25- 26

²⁷¹ *Ibidem.*, p. 28

Veamos ahora qué es la trama. Según Aristóteles la *trama* es mimesis de una acción²⁷². Ricoeur ve en las *tramas* que inventamos el medio privilegiado por el que re-configuramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda. La función referencial de la trama reside precisamente en la capacidad que tiene la ficción de re-figurar esta experiencia temporal.

Lo que está últimamente en juego, tanto en la identidad [...] de la función narrativa como en la exigencia de verdad de cualquier obra de este género, es el carácter *temporal* de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. [...] El tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal²⁷³.

Narratividad y temporalidad están entonces estrechamente ligadas en el pensamiento de Ricoeur. Considero la temporalidad, escribe Ricoeur, como la estructura de existencia –la forma de vida– que viene al lenguaje en la narratividad y a la narratividad como la estructura de lenguaje que tiene por referente último la temporalidad. La relación es recíproca²⁷⁴.

Hemos visto que estas prácticas coreográficas alteran la narratividad y el orden lógico y lineal del discurso. En un diálogo con la literatura, hemos relacionado esta experimentación con la ya abierta por Mallarmé, Artaud y Beckett, que es continuada por la “liberación” del ser del lenguaje que efectúan los autores que hemos visto con Foucault. Sin embargo, sigue existiendo narración, si bien es fragmentada y somos nosotros, receptores activos de esos cuerpos y esos lenguajes que se presentan, los que organizamos el relato mediante una percepción corporal y mental que están relacionadas con la atención. Atención de la que dependerá, en parte, la experiencia que hagamos.

Entonces, si tanto la narratividad como la manera en la que se rompe el lenguaje alteran el orden y la linealidad del discurso, ¿qué temporalidad introducen el lenguaje y la narratividad en estas coreografías experimentales?

Antes debo explicar de la mano de Agamben, la relación entre el tiempo, el rito y el juego, aspectos que también están estrechamente ligados con la narratividad y el

²⁷² *Ibidem.*, p. 33

²⁷³ *Ibidem.*, p. 39

²⁷⁴ Ricoeur, P. citado en Begué Marie- France (2003) *La poética del sí- mismo*, p. 240

lenguaje de estas coreografías. Explica Agamben en el capítulo que dedica a reflexionar la relación entre la historia y el juego en *Infancia e historia*, que la invasión de la vida por parte del juego conlleva una modificación y aceleración del tiempo. En este capítulo, Agamben se detiene en un pasaje de *Pinocchio*. Tras una noche de viaje a lomos del borracho parlante, Pinocho llega al “país de los juguetes”. Collodi cuenta que todo es juego en esta utópica república infantil. “En medio del recreo continuo y las múltiples diversiones, las horas, los días, las semanas pasaban como relámpagos” (Agamben 2007: 96). Y esa aceleración del tiempo modificaba el calendario. “Cada semana está compuesta de seis jueves y un domingo”, explica el personaje Fosforito a Pinocho, “imagínate que las vacaciones de otoño empiezan el primero de enero y terminan el treinta y uno de diciembre”.

El juego en la narración de Pinocho alteraba el calendario, mientras que antiguamente el rito al preservar la continuidad de lo vivido, estructuraba y fijaba el calendario. La relación entre ritos y calendario ha sido tan estrecha que Lévi- Strauss escribió que “los ritos fijan las etapas del calendario como las localidades en un itinerario. [...] La función propia del ritual es preservar la continuidad de lo vivido” (Ibídem: 98).

A partir de estas reflexiones Agamben propone la hipótesis de que existe una relación inversa entre juego y rito, aunque las esferas del juego y de lo sagrado están estrechamente ligadas. No en vano, numerosas investigaciones muestran que el origen de la mayoría de los juegos que conocemos se encuentra en antiguas ceremonias sagradas. A la hora de explicar las diferencias que existen entre rito y juego, Agamben sigue la explicación que propone Beneviste. Escribió el lingüista que si bien es cierto que el juego proviene de la esfera de lo sagrado, “también la modifica radicalmente e incluso la trastorna a tal punto que puede ser definido sin forzamientos como lo *sagrado invertido*” (Ibídem: 97). En este sentido el mito enuncia la historia, el rito la reproduce, mientras que en el juego solamente sobrevive el rito y no se conserva más que la *forma* del drama sagrado. La teoría de Beneviste coincide de alguna manera con la “intuición” de Fosforito: el país de los juguetes, dice Agamben, es un país donde los habitantes se dedican a celebrar ritos, a manipular objetos y palabras sagradas cuyo sentido y cuyo fin sin embargo han olvidado. Es decir, mantiene la forma y los objetos pero ha olvidado su significado. “Al jugar el hombre se desprende del tiempo sagrado y lo *olvida* en el tiempo humano” (Ibídem: 99).

Agamben continúa profundizando en su reflexión sobre la relación entre el juego y el tiempo. Al igual que el bricolaje, explica Agamben, el juguete también se sirve de residuos y de fragmentos pertenecientes a otros conjuntos estructurales. “Aquello con lo que juega en realidad no son simplemente esos residuos y esos fragmentos, sino más bien [...] la

residualidad [...] que está contenida como forma temporal en el objeto o en el conjunto estructural de donde parte (Ibídem: 102- 103)²⁷⁵.

La finalidad del rito sería resolver la contradicción entre pasado mítico y presente, anulando el intervalo que los separa y reabsorbiendo todos los acontecimientos en la estructura sincrónica. “El juego, en cambio, ofrece una operación simétrica y opuesta: tiende a destruir la conexión entre pasado y presente, disolviendo y desmigajando toda la estructura en acontecimientos” (Ibídem: 106- 107). Lejos de identificarse con el *continuum* diacrónico, para Agamben, la historia no es más que el resultado de las relaciones entre significantes diacrónicos y significantes sincrónicos que el rito y el juego producen incesantemente. En este sentido, Agamben sigue la distinción que lleva a cabo Lévy- Strauss entre sociedades *frías* y sociedades *calientes*. Son sociedades *frías* aquellas donde la esfera del rito tiende a expandirse a expensas del juego; son sociedades *calientes* aquellas donde la esfera del juego tiende a expandirse a expensas del rito.

[...] tanto las sociedades calientes como las frías parecen perseguir –en direcciones opuestas– un mismo proyecto que se podría definir como *la abolición de la historia*. Aunque, al menos por ahora, [...] ninguna sociedad ha logrado realizar íntegramente ese proyecto y fundar una sociedad totalmente desprovista de calendario como el país de los juguetes [...]. En las sociedades con una historia estacionaria, la circularidad siempre es interrumpida por el tiempo profano (Ibídem: 113-114).

Por este motivo escribe Agamben que tanto el rito como el juego contienen en su interior un “residuo ineliminable”, un escollo donde su proyecto está destinado a naufragar fatalmente. Ambos contienen residuos, huellas. De ahí que Agamben afirme que una vez terminado el juego, el juguete se convierte en su opuesto y “se presenta como el residuo sincrónico que el juego ya no alcanza a eliminar. Pues si la transformación de la sincronía en diacronía fuera verdaderamente completa, no debería dejar huellas” (Ibídem: 116). De aquí concluye Agamben que los juguetes y los objetos rituales requieren comportamientos análogos. Se refiere a que una vez que el rito y el juego se han efectuado como residuos embarazosos, deben ser escondidos y apartados porque de alguna manera constituyen “la desmentida tangible de aquello que no obstante contribuyeron a hacer posible”. Agamben se pregunta si la esfera del arte en nuestra sociedad no será el desván elegido para acoger “esos significantes inestables que ya no pertenecen propiamente ni al rito ni al juego”. A partir de aquí Agamben se detiene en las ceremonias fúnebres en las que de alguna manera los muertos se convierten

²⁷⁵ En un fragmento de Heráclito que cita Agamben, *aión*, el tiempo en su carácter originario, figura como un niño que juega a los dados. Heráclito nos dice que *aión*, ese niño que juega, representa el juego como la esencia temporalizante del ser viviente, su historicidad. Etimológicamente *aión* significa “fuerza vital” y será más adelante cuando adquiera el significado de “duración” y “eternidad”. Junto con *aión*, la lengua griega posee el término *chrónos*, duración objetiva y cantidad mensurable de tiempo, para designar al tiempo. [...] Se ha identificado *aión* con la eternidad y *chrónos* con el tiempo diacrónico, medido. Lo que interesa a Agamben, más allá de la distinción, es que en nuestra cultura existan desde su origen dos nociones opuestas de tiempo. Agamben, G (2007) *Infancia e historia*, pp. 105- 106

en vivos-muertos o muertos-vivos sin que terminen de morir. En las ceremonias fúnebres, dice Agamben, el rito y el juego, se aproximan de manera singular. La interpretación que Agamben lleva a cabo sobre dichas ceremonias excede los límites de este trabajo. Sin embargo, lo que me interesa de la reflexión de Agamben con relación a la muerte y el nacimiento, es la explicación que da sobre la continuidad histórica. Agamben considera que la verdadera continuidad histórica,

no es la que cree que se puede desembarazar de los significantes de la discontinuidad relegándolos en un país de los juguetes o un museo de larvas (que a menudo coinciden actualmente en un solo lugar: la institución universitaria), sino la que los acepta y los asume *jugando* con ellos, para restituirlos al pasado y transmitirlos al futuro (Ibídem: 127).

Me interesa este pasaje porque en las experiencias coreográficas que estoy explorando nos situamos en un presente que puede restituirnos al pasado y puede también ser transmitido al futuro. Aceptan tanto el país de los juguetes como el museo de las larvas. Así, en estas prácticas coreográficas, coreopoéticas, encontramos tanto una presencia del juego como del rito, que introducirán diversas y diferentes temporalidades. El entrelazamiento de este cruce de temporalidades con la narratividad y la palabra performativa genera un tiempo suspendido que en este trabajo situamos en un lugar intermedio. Y es que no sólo el juego y el rito alterarán la temporalidad, también el uso del lenguaje cuyos mecanismos de creación hemos visto en el capítulo anterior, invierte las coordenadas temporales.

Nos adentramos en la esfera del juego especialmente en *Speaking Dance* (Burrows y Fargion), pero también en *Bicho, eres un bicho* y *Dueto* (Zabaleta y Francisco), así como en el *Disparate nº7* de El Bailadero y *Caprice (Re)lapse* de Irena Tomazin. En *Atrás los ojos* (Mal Pelo) y *Comer o coração* (Vera Mantero) también el juego se hace presente en algunos momentos. Por otro lado, la esfera del rito se introduce en los dos trabajos de Zabaleta y Francisco, *Disparate nº8* y *Uma misteriosa coisa disse...* y *R'Z'R*. No resulta fácil establecer una distinción clara, ya que como vemos en algunas se imbrican tanto la dimensión del rito como la del juego y en todas hay un complejo e interesante cruce de temporalidades. Por este motivo propongo mirar con mayor detenimiento tanto a la dimensión lúdica como a la ritual y la temporalidad que despliegan estas creaciones. Intentar, asimismo, prestar atención al tiempo que introducen en éstas la palabra y la narratividad.

En *Speaking dance* de Burrows y Fargion el juego es resultado de un cuerpo desapegado que trabaja todos los materiales escénicos (palabra, movimiento, canto y

voz) con una meticulosidad calculada. Una minuciosidad que nos da la impresión de que la pieza se presenta por primera vez. Los dos creadores juegan con sus materiales. Juegan a comunicarse, se arriesgan, dependiendo de cuál está siendo la reacción del público durante su ejecución. En este sentido, cuenta Burrows que sus piezas son conversaciones con el público,

porque son ellos los que nos dicen hasta dónde podemos llegar y qué dirección tomar. Nos dan permiso con su manera de sentarse con nosotros y mediante su respuesta. Esas conversaciones normales son premisas hacia un intercambio constante y tranquilizador para el gesto físico, facial y vocal. Así que dejar esa comunicación fuera de la actuación mataría la conversación²⁷⁶.

El juego de doble dirección que mantienen los creadores entre ellos y también con el público genera situaciones llenas de humor. Sin embargo, el objetivo de estos nada tiene que ver con provocar la risa fácil. Cuenta Burrows que Matteo y él rara vez buscan ser divertidos. “Es un equilibrio difícil no pasarse y convertirse en un bufón. A veces sucede y entonces tenemos que resituarnos y encontrar otro camino en la pieza, algo que sostenga con mayor solidez el hacer hincapié en la seriedad”²⁷⁷.

En *Dueto* y *Bicho* se da una interesante alternancia entre rito y juego. En *Dueto* existe un continuo juego mediante una lectura cruzada de las cartas. Éstas se leen de manera mecánica y también desapegada lo que genera una suerte de desubjetivación. Asimismo, no siempre las creadoras leen las cartas de las que son autoras: juegan a confundir las identidades y emborronan los límites, los de sus yoes y cuerpos. Así los límites entre el yo y el otro se van desbordando durante la pieza.

Las identidades de las dos creadoras se entrelazan de tal manera que el espectador ya no sabe a cuál de las dos pertenece la historia, a quién ese movimiento de mano. En la pieza escuchamos a Filipa, “soñé que bordaba tu nombre en mi cuerpo”, o a Idoia, “esta imagen de unos cuerpos dentro de otros excita mucho mi imaginación. La fagocitosis. Comerse los unos a los otros. Un reprimido impulso caníbal”. Y paulatinamente las voces y los significados también van deslizándose, patinan generando extrañamiento.

En cuanto a *Bicho, eres un bicho* también se establece un juego con el público que al igual que en *Dueto* no pasa por la seducción, sino más bien por la dimensión lúdica que despliega el relato. Los comensales, sentados en la mesa, desconocen al principio cuál es el protocolo que deben seguir en este peculiar banquete. En un

²⁷⁶ Fragmento de la conversación mantenida con J. Burrows

²⁷⁷ *Ibidem*.

momento dado, las dos coreógrafas proponen al público que se detengan en el rostro de la persona que tienen enfrente. Deben mirarla fijamente a los ojos, escrutar su rostro. En este momento la dimensión del juego se extiende también a las personas que deciden seguir la propuesta y llevarla hasta el final.

Se produce, entonces, un interesante cruce de temporalidades en estas dos creaciones. El juego entre Idoia y Filipa, si seguimos a Agamben, acelera el tiempo. Y el rito de tejer continuamente (*Dueto*), o de servir sus cuerpos en forma de destilados y obleas con ceremoniosidad (*Bicho, eres un bicho*), lo suspende. Por otro lado, la palabra epistolar y la fabulación oral resultan sugerentes y evocativas, ya que de alguna manera nos sustraen del presente escénico si nos dejamos llevar por el relato. Sin embargo, la acción de los cuerpos, tanto la de tejer como la de mantenerse a ambos lados de la mesa del banquete, que suceden en el ahora de la pieza, nos devuelven al presente. Como si ambas temporalidades, con sus huellas y sus residuos, estuvieran abocadas a encontrarse.

También en *Impregnaciones de la srta. Nieve y guitarra* se alternan tanto la esfera del rito y como la del juego. Si bien el movimiento y el cuerpo lingüístico de M. Valenciano están imbricados en un delicado equilibrio, a mi parecer, la abstracción del movimiento nos lleva hacia un terreno más de ritual, de repetición, mientras que la palabra, con su continuo ir y venir en bucles, es más lúdica.

Por otro lado, en la última entrega de los *Disparates* de El Bailadero la imbricación de temporalidades es resultado tanto de la introducción de la esfera del juego como del uso de un lenguaje estroboscópico. El juego se produce en todo momento entre los creadores, en sus encuentros y desencuentros, si bien en este caso éste es fruto de una apertura de los cuerpos y de un azar calculado más que de una repetición de los mismos pasos y las mismas palabras. En cuanto al lenguaje estroboscópico, ambas se balancean entre el presente de las acciones que ejecutan los intérpretes de esa especie de circo *alma-zen* y la evocación que se genera en momentos más poéticos.

En cuanto al trabajo de Vera Mantero, si en Comer o coração nos encontramos con momentos de juego entre la artista y las gigantes esculturas de hierro, mientras que en Uma misteriosa coissa... nos sitúamos solamente en el territorio del rito. No hay lugar para el juego en esta creación, en realidad, no hay posibilidad de salir de la poderosa letanía que Mantero lleva a escena y la poderosa perturbación en la que nos introduce²⁷⁸. Como hemos visto esta pieza es tautológica, se refiere sólo a sí misma. Ante la imagen absorbente de la coreógrafa, nos movemos entre el presente de la acción, su frágil equilibrio y el tiempo de la memoria y la imaginación.

Y es que existe un pasaje continuo entre la visión, la imaginación y la memoria. El tiempo de ese tránsito, de ese pasaje, explica J. A. Sánchez, es lo que se activa cuando nos sitúamos como espectadores de una obra escénica (o cinematográfica).

Al querer imponer su tiempo el realizador está más bien liberando al espectador en una temporalidad en la que memoria e imaginación (deseo) se amalgaman. ¿Por qué no imaginar una obra en la que en una inversión de la célebre pieza de Cage, regalar al espectador el tiempo de la memoria? (Sánchez 2009: 30)

Donde Sánchez dice realizador podemos decir aquí coreógrafo. De alguna manera piezas como *Uma misteriosa cosa...*, *Dueto* o *He visto caballos*, cada una con sus especificidades, ¿no nos están regalando un poco del tiempo de su memoria y de su melancolía? Ciertamente, esta y otras piezas nos ceden el tiempo de la memoria en un continuo cruce de temporalidades. El tiempo de ese tránsito, de ese pasaje, nos sitúa a mi entender en un *entre*, en un umbral, una temporalidad abierta relacionada con ese futuro al que nos hemos referido con R. Allsopp. Una temporalidad que teje hilos en un tránsito continuo entre pasado, presente y futuro.

²⁷⁸ Cuando vi esta performance en Gijón (*La Laboral*, 7/5/10), se presentó en francés. En algunos momentos Vera repetía las frases en castellano lo que tensaba el lenguaje de manera muy interesante: generaba una tensión lúdica, creaba grietas en la temporalidad y de esta manera añadía complejidad a su ya poderosa perturbación.

6.3. Entre la presencia y la ausencia. El tiempo cairológico

En una de las escenas de la pieza *4 itinerarios y otras fotos*²⁷⁹, un ojo grabado en directo por la cámara y proyectado a tiempo real ocupa la pantalla, situada de manera frontal. Un rotulador negro empieza a delinear lentamente sus contornos. La mano sigue trazando líneas circulares sobre el ojo hasta provocar su desaparición total bajo el negro. La córnea es lo último que desaparece en la acción de pintar sobre el ojo frente a la cámara. La imagen del ojo queda suspendida entre su desaparición –su tiempo ya es el del pasado—, y las acciones que los intérpretes continuamos realizando simultáneamente y nos devuelven al presente.



4 itinerarios y otras fotos © J. Bover

²⁷⁹ Pieza escénica creada e interpretada por Idoia Zabaleta (coreógrafa y bailarina), Germán Jáuregui (bailarín), Elena Albert (arquitecta y bailarina) y yo misma.

Esta escena podría evocarnos, salvando las distancias, el ojo en primer plano que abre y cierra *Film* de Samuel Beckett. En esta obra, Beckett se está preguntando si es posible hacernos imperceptibles²⁸⁰. Por lo tanto cuando digo que el ojo nos evoca al metraje me refiero a la imagen, no tanto al concepto que subyace tras el cortometraje que protagoniza Buster Keaton. De hecho, en *4 itinerarios y otras fotos* cuando el ojo aparece en la pantalla, nos está recalcando su presencia. Ese ojo que tal vez se muestra para estar más atento, sabe el momento en que tiene que cerrarse para destensar sus nervios ópticos; conoce el momento preciso para la presencia y la ausencia; se sitúa entre el presente y un tiempo intermedio, indefinido; ha dejado de operar como organizador de la visión y la percepción, y puede que ese momento sea acompañado por una expansión de nuestros sentidos. “El ojo aparece como órgano que media entre el interior y el exterior, entre cuerpo y mundo, entre lo animal y lo humano, entre la cosa y su representación. [...] El ojo se despliega en devenires inimaginables”.²⁸¹

Así, una vez cerrada la hegemonía de un ojo que mira en solitario nuestros sentidos y pensamiento pueden expandirse en un tiempo suspendido. En el caso concreto de las coreografías experimentales que estoy explorando, el entrelazamiento de esa voz y ese cuerpo que funciona como catalizador físico y conceptual, y negocia entre el riesgo y el control –siguiendo la definición de coreografía que veíamos con R. Allsopp—, nos producen un extrañamiento, un desplazamiento que introduce diferentes temporalidades en el tiempo interno de la pieza. Estas diferentes temporalidades se imbrican en un tiempo intermedio: un *entre* suspendido, un intervalo entre dos tiempos, uno que ya ha sucedido y otro que está por suceder²⁸². Un cruce de temporalidades que con Agamben llamaremos cairológico y nos sitúa en un lugar intermedio entre la presencia y la ausencia.

En *Unmarked. The politics of performance* Peggy Phelan expone las maneras en las que lo visible es utilizado como creación de verdad para el establecimiento de nociones de lo real discursivas y representacionales. “La representación reproduce el Otro como si fuera el Mismo. [...] La relación entre lo real y lo representacional, entre el que mira y lo que se mira, es una versión de la relación entre el uno y el otro”. Para Phelan el deseo de ver es una manifestación del deseo de ser visto, tanto en performance como en la relación del espectador hacia la representación inanimada. Y

²⁸⁰ “Suprimida toda percepción extraña, animal, humana, dividida, siendo mantenida la autopercepción. Búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña descomponiéndose de inevitabilidad de autopercepción” en Beckett, S. (2001) *Film*, p. 31

²⁸¹ Lepecki, A. (2006b) “The body in expanded field: perception, collective and image in Heine Avdal and Deep Blue”

²⁸² La cuestión del intervalo es desarrollada con más detenimiento en Lepecki, A. (2008) op. cit. p.37

afirma que “reconociendo nuestros ojos ciegos e impotentes podríamos ser capaces de resistir la persuasiva reproducción del propio- mismo (self- same)”²⁸³.

A mi parecer no es necesario que tengamos que reconocer nuestros ojos ciegos e impotentes para resistir la persuasiva reproducción de lo mismo. Estamos viendo en este trabajo que sin renunciar a nuestra mirada, miramos y escuchamos esas voces, esas palabras y esos cuerpos que pueden llegar a ser táctiles si dejamos que nuestra mirada y nuestra escucha actúen de manera entrelazada y caigan en todo el cuerpo.

En cuanto no reproducible, Phelan propone la performance, como modelo para otro tipo de economía representacional. “La única vida de la performance sucede en el presente”²⁸⁴. La performance vive en el presente, está cargada obsesivamente de presente, sucede a través de la desaparición y registrarla, grabarla, supondría traicionar su propia ontología. De esta manera la performance desafía las propias leyes del mercado, ya que no reserva o ahorra nada, simplemente “gasta”,

La performance rechaza este sistema de intercambio y resiste la economía de circulación que lo fundamenta. La performance hace honor a la idea de que un número limitado de personas en un tiempo/ espacio específico puede tener una experiencia valiosa que no deja *huellas* (traces) posteriormente. [...] La independencia de la performance de la reproducción de masas [...] es su gran fuerza²⁸⁵.

Probablemente Phelan se está refiriendo aquí a *huella* en el sentido de objeto, en el sentido de obra, a *trazas* de objetos que pudieran ser aprovechadas por los medios de reproducción de masas. Es importante aclarar esto porque como hemos visto en el capítulo anterior la idea de *trace*, la traza, la huella, también pueden referirse a lo que queda tras la performance en un nivel perceptivo. De hecho, Phelan se refiere a la cuestión de lo que queda tras la performance afirmando que el efecto colateral de la desaparición de una pieza es la experiencia misma de la subjetividad²⁸⁶. He explicado antes de la mano de Derrida el concepto de huella. Si entendemos la huella a un nivel sensorial, como una poderosa perturbación que puede quedar en nosotros tras una performance, cuya duración dependerá en gran parte de nuestra atención e imaginación, entonces podemos entender que, más allá de las cuestiones objetuales que Phelan critica, tras una performance queda una huella que insiste en

²⁸³ Phelan, P. (1993) *Unmarked. The politics of performance*, p, 26. La explicación lacaniana de que ver lo real es materialmente imposible porque los ojos fallan, lleva a Phelan a exponer la necesidad de una relación diferente entre el sujeto que mira y la imagen del otro a partir de una atención mayor para comunicar lo no-visible.

²⁸⁴ *Ibidem*, pp. 146-148

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 149

²⁸⁶ Phelan, P. (1993) *Unmarked*, p. 148

seguir sucediendo. Curiosamente Phelan se refiere solamente a que en la performance se activa una experiencia de subjetividad, mientras que aquí estamos hablando de un cuerpo que funciona como catalizador, entre el riesgo y el control, que activa procesos de subjetivación. Procesos que en el momento de espacialidad condensada y compartida de estas coreografías experimentales pueden devenir intersubjetivos, como veremos más adelante.

Por otro lado, Phelan se refiere al género de la performance, a una economía representacional que como hemos visto también estas piezas cuestionan de manera práctica en sus creaciones activando dispositivos extradisciplinares y mecanismos de creación que generan otra relación con el espectador: una relación expandida hacia otras sensorialidades, temporalidades y discursos. Obviamente estas creaciones se presentan en centros de cultura contemporánea de todo el mundo y en museos, y se programan en festivales, por lo que también forman parte del engranaje de la industria cultural de un país. Sin embargo, es cierto que la economía que activan en este momento las creaciones escénicas experimentales no entran de manera tan directa en los medios de reproducción de masas. Por lo tanto, y contra lo que desearía Phelan, estas piezas escénicas se reproducen, se documentan y se sitúan en una economía representacional. Sin embargo, considero que lo importante, y esto es lo que más me interesa del planteamiento de Phelan, es cómo deciden estos artistas entrar en esa economía. Es decir, cuáles son los dispositivos escénicos que activan sus respuestas formales y la manera en que estos nos afectan. En otras palabras, cómo activan ese puente entre el yo y el otro, entre lo visible y lo que no lo es: sugiero pensar este puente como uno de los espacios de libertad que aún queda a las artes escénicas experimentales.

La mirada, como la danza, se construye en el tiempo. La acción escénica transcurre en el tiempo, pero precisamente la clausura de la representación, o al menos el intento de alterarla que estamos viendo en estos dispositivos, “apunta igualmente a una tentativa de detención de la temporalidad” (Sánchez 2009: 29). En el dispositivo teatral el espectador está condenado a una inmovilidad que como vemos es aparente: dentro y fuera de él todo puede devenir movimiento. Aunque estemos sentados y a pesar de que el/la artista decida detener o suspender su movimiento, lo que también supone una tentativa de cancelar la temporalidad, hay un tránsito continuo y complejo entre la temporalidad del espectador/a y la del/a creador/a. Es

decir, se produce una tentativa de domar la mirada del espectador/a, de detener y/o suspender el tiempo, y como consecuencia de todo ello,

la mirada del espectador es desplazada a otra dimensión, a una temporalidad inexistente: no sale del teatro, permanece en el teatro, pero en un tiempo que no es futuro ni pasado, que es simplemente un tiempo suspendido, que sólo existe en el lenguaje, que sólo existe en el juego compartido entre actores y espectadores (Ibídem: 29).

Sánchez habla de una temporalidad inexistente, la llama suspendida y a la que aquí hemos añadido esa cualidad del *entre*. Acude al pensamiento de Paul Ricoeur para explicar la relación entre la presencia y la ausencia. El pensador francés recordaba que “la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal y, por otro, la posición de una realidad anterior” (Ibídem,: 29-30). Como vemos continua habiendo un tránsito constante entre visión, imaginación y memoria. Entonces, sugiero pensar que son los creadores los que deciden cuál es su relación con el tiempo, cómo modulan nuestra atención en el tiempo escénico y cómo entran en o alteran la economía representacional.

Hasta ahora, explica Sánchez, parecía existir una diferencia clara entre la mirada plástica y la mirada escénica: “la primera se basaba en una detención del tiempo en el objeto, mediante la imposición de un marco especial; la segunda, en una detención del espectador, cuya inmovilidad *clausura* la pieza hasta plastificarla mediante la imposición de un marco temporal”. Sin embargo, la tecnología digital y los cambios perceptivos que ésta ha introducido han trastocado por completo los viejos órdenes. En este sentido, dice Sánchez que el cine ha actuado como vaso comunicante para producir una progresiva hibridación de estos modos de *detención* y también, cómo no, de los modos de *agitación* (Ibídem: 30). Por este motivo he abierto este capítulo con *Sans soleil*, retomando también lo que escribía en el capítulo tercero sobre *La Jetée* y *La Rabbia*: también yo busco que el cine haga de vaso comunicante.

Según Sánchez la tentativa de neutralizar y de detener la mirada que los creadores escénicos están experimentando no responde tanto a una voluntad efectiva de diálogo con el público que, en sus palabras, se convierte en algo imposible en el contexto de lo espectacular. Responde más bien a un deseo de amortiguar el riesgo, “el abismo que se abre en el borde de la exposición y el choque de la alteridad” (Ibídem: 38). En esta operación intervienen dos tensiones contrapuestas. Por un lado, el deseo de ser mirado por parte del artista, quien no renuncia a su condición de sujeto

y mantiene el deseo de disolver la mirada. Y por otro, también el espectador aspira a ser mirado “para ser algo más que ojo (¿palabra? ¿acción?)”, sin por ello renunciar a continuar oculto en su anonimato.

Estoy de acuerdo con Sánchez en que este tránsito de miradas es activado continuamente, se encuentra en permanente mutación y transmutación. Sin embargo, a mi parecer, los mecanismos escénicos que activan las coreografías de *Voic(e)scapes* no entran de lleno en un contexto espectacular entendido en términos convencionales. Como estamos viendo en su experimentación cuestionan estos términos, se abren hacia otras sensorialidades, temporalidades y discursos. Es cierto que esta operación se lleva a cabo sin renunciar a lo escénico y sin una clausura total de la representación. Sin embargo, considero que también en el contexto de la representación puede establecerse un diálogo con el público en los términos que acabo de señalar y recorreré con más detenimiento en el próximo capítulo.

El diálogo con el receptor/a de estas creaciones no pasa por una propuesta de participación que suele activarse dentro de un contexto de espectáculo entendido en términos convencionales. Esta activación pasa más bien por una implicación, por una mirada y una escucha dinámicas, activas, que más adelante llamaré táctiles. Aquí nos estamos refiriendo de momento sólo a una mirada que ahora estamos relacionando con la temporalidad.

Estática, la mirada no tiene lugar: su inclusión sólo puede ser una promesa, su participación una ficción amable. Sólo la mirada dinámica, la mirada que se activa en el proceso puede derivar funcional para una arquitectura siempre efímera, necesariamente efímera: la mirada que acepta la combinatoria de los códigos y se disuelve en el metalenguaje, la mirada que se invierte y busca en la memoria corporal unas imágenes que nunca soportarían la inmaterialidad [...]. Con esa mirada, coreógrafos y espectadores pueden construir arquitecturas siempre inestables [...] pero también cargadas de una intensidad no ficcional, de una posibilidad real de hacer efectiva la convivencia (Ibídem: 38).

Esta intensidad no ficcional y esta convivencia, dependen en gran parte del montaje y de la relación que los coreógrafos experimentales decidan tener con el tiempo. Si en el cine el montaje es el modo que el cineasta tiene para introducir plasticidad en la imagen- tiempo: “El montaje es uno de los útiles decisivos para

esculpir el sentimiento de la duración. El tiempo tiende así a convertirse en materia” (Ibídem: 32). ¿Cómo se lleva a cabo esta relación?

En toda coreografía se da el paso de “montar” las escenas y existe una relación entre estas y la temporalidad. En esto consiste precisamente la dramaturgia: la manera en que los elementos escénicos están entrelazados y se relacionan entre sí. En las coreografías que estoy explorando probablemente las que más tienen que ver con un montaje en sentido cinematográfico son las de *Mal Pelo*.

He visto caballos, por ejemplo, no genera un efecto del presente. Nuestro imaginario, mediante la memoria que activa la tensión fabuladora se sitúa en otra temporalidad. La acción del cuerpo es tan evocadora y llena de simbolismo que también se enreda en nuestro imaginario y difícilmente nos introduce en el ahora. En esta creación *Mal Pelo* se está cuestionando sobre la imposibilidad de comunicación de dos cuerpos que están alejados porque uno de ellos está preso. En escena, Ramis y Muñoz experimentan con el espacio periférico y fuera de foco, se tocan sin tocarse, en el espacio que se conforma entre los dos y los demás elementos de la escena que a ratos se mueven de manera imperceptible, también fuera de foco. El hecho de que se encuentren y no se miren, crea una extraña sensación en nosotros. Y esta sensación también es provocada en la pieza por una tensión cinematográfica, un montaje de las escenas a tiempo real y en directo, que genera lo que Sánchez ha llamado tiempo intermedio.

La tensión cinematográfica aparece en el encuadre de la larga secuencia inicial, en los aparatosos movimientos de cámara producidos por el desplazamiento de la caja metálica, pero sobre todo en la dislocación del tiempo, en ese montaje en directo producido por las repeticiones, las aceleraciones o los “ralentís”. Que el presente cinematográfico se construye mediante la descomposición y recomposición del tiempo es algo conocido: al producir en directo la descomposición, más bien nos acercamos al anacronismo del sueño. Tampoco la tensión fabuladora produce aquí el efecto de presente, en parte porque la fabulación oral [...] ha sido sustituida por la voz que lee una carta²⁸⁷.

Aunque se trata de un montaje en directo que se va produciendo de manera imperceptible, es decir, que el acento no está en este mecanismo de montaje sino en la imbricación de todos los elementos escénicos en un mismo nivel de importancia, la pieza nos sitúa en ese tiempo intermedio. Entonces, más que en un efecto del presente que nos devuelve al ahora escénico, *He visto caballos* mueve los hilos del

²⁸⁷ Sánchez, J. A. (2009) “Caligrafía de enero” de próxima publicación en *Swimming horses* (*Mal Pelo*).

tiempo en otras direcciones. Sin embargo, hay pequeñas incursiones del presente cuando Muñoz y Ramis introducen y repiten la frase, “¿quieres un café?”. Este momento nos desplaza de esa sensación onírica y fabuladora que se despliega en el resto de la pieza y nos trae al ahora.

Sí existe una relación con el presente en *Atrás los ojos*. Una puesta en escena más desnuda y, en cierto sentido más directa, abre otro diálogo con la temporalidad. La presencia del músico Steve Noble también contribuye a ello. Cuando el músico irrumpe en el espacio escénico que Muñoz ha estado delimitando y territorializando en su búsqueda de cómo miramos a los animales, se da una irrupción del tiempo real. Lo mismo se puede decir del momento en que los dos creadores se sientan uno frente al otro al final de la pieza.

Esta irrupción del tiempo real en el tiempo escénico es un mecanismo habitual en la creación escénica. En *Bicho, eres un bicho*, por ejemplo, cuando I. Zabaleta pregunta al público, “¿cómo estáis, estáis bien?”. En este caso se trata de una interpelación directa y el público se siente aludido. Se disuelve la tensión que ha existido hasta ese momento debido a que los “invitados” no conocen el protocolo del extraño banquete. Entonces, cuando irrumpe la pregunta se rompe la atmósfera de extrañamiento que predominaba hasta entonces.

¿Qué temporalidad introducen el lenguaje y la voz en estas piezas? ¿A quién pertenecen esas voces? Mientras nos lo estamos preguntando, ya nos encontramos en suspenso entre la mirada y la escucha, entre la presencia y la ausencia.

La voz es el punto pivotal, precisamente, entre la ausencia y la presencia. “Despliega la presencia y da pie a su reconocimiento imaginario [...]. Pero al mismo tiempo, es lo que falta de manera inherente y perturba cualquier noción de presencia completa” (Dolar 2006: 55). Por este motivo, incluyo en esa dimensión temporal suspendida un tránsito continuo entre la presencia y la ausencia.

La performance declara que el Ser es actuado en ese entre suspendido²⁸⁸. Nuestro ser y nuestros sentidos quedan suspendidos entre el lenguaje, a ratos performativo, a ratos encarnado, a ratos desapegado. Entre esos cuerpos que se mueven en el presente y un montaje de los elementos escénicos que produce una alternancia de temporalidades. Entre nuestra imaginación y unas voces que se mueven entre lo familiar y lo extraño. Estas diferentes temporalidades entrelazadas

²⁸⁸ Phelan, P. (1993) *Unmarked*, p.166

están relacionadas con el *cairós* que describe Agamben en “Crítica del instante y del continuo”. El *cairós* es un tiempo que concentra en sí varios tiempos.

El tiempo de la historia es el *cairós* en el que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad. Así como el tiempo vacío, continuo e infinito del historicismo vulgar se le debe oponer el tiempo pleno, discontinuo, finito y complejo del placer, del mismo modo al tiempo cronológico de la pseudohistoria se le debe oponer el tiempo cairológico de la historia auténtica (Agamben 2007: 154).

Cada cultura, escribe Agamben, es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin la modificación de esa experiencia. Por lo tanto, para Agamben, la tarea original de una auténtica revolución “ya no es simplemente cambiar el mundo, sino también y sobre todo, cambiar el tiempo”. Según Agamben el pensamiento político moderno ha concentrado toda su atención en la historia y no ha elaborado una concepción adecuada del tiempo. Agamben recorre las diferentes concepciones del tiempo que han existido a lo largo de la historia y afirma que en la edad moderna la representación del tiempo rectilíneo y vacío surge de la experiencia del trabajo industrial. Desarrollo y progreso, traducen la idea de un proceso orientado cronológicamente (Ibídem: 140- 141), algo que priva al hombre de su propia dimensión y le impide el acceso a la historicidad auténtica. Ya sea que se piense como círculo o como línea, el carácter que rige toda concepción del tiempo occidental es la puntualidad, el punto temporal. En este sentido, cualquier tentativa de pensar el tiempo de manera diferente debe separarse de ese concepto. “La condición lógica para una nueva experiencia del tiempo es una crítica del instante” (Ibídem: 147).

La experiencia occidental del tiempo, explica Agamben, está escindida entre la eternidad y el tiempo lineal continuo. Así, la historia para Agamben no es, “como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo” (Ibídem: 154). Un verdadero materialista histórico no es el que persigue a lo largo del tiempo lineal infinito un espejismo de progreso continuo,

Sino aquel que en todo momento está en condiciones de detener el tiempo porque conserva el recuerdo de que la patria original del hombre es el placer. Tal es el tiempo que se experimenta en las auténticas revoluciones, las cuales, como recuerda Benjamin, siempre fueron vividas como una detención del tiempo y como una interrupción de la cronología (2007: 155).

Es decir, para Agamben sólo se dará una verdadera transformación cuando se modifique de manera cualitativa el tiempo. Sería una *cairología* que no podría ser absorbida, ya que estaría liberada del tiempo, *ahora*. En este sentido el tiempo cairológico se presenta como el tiempo de la oportunidad. Un tiempo que se propone como múltiples relaciones de producción de espacio.

Salvando las distancias, porque ninguna pretende transformar la concepción del tiempo que tiene el ser humano, lo que llevan a escena estas coreografías experimentales es, precisamente, tanto la posibilidad de imbricar diversas temporalidades como la de transmitirnos la experiencia de la suspensión y la producción de espacio. Siendo conscientes, en todo caso, de que probablemente ninguna temporalidad satisface completamente al espectador inquieto, quien preferiría instaurar su propio tiempo. Esta suspensión provoca una pequeña emancipación del espectador que “anima a los artistas a ser ellos también espectadores de su propia obra y lanzarse así a una observación de cada momento del proceso, generando una potencialidad infinita de miradas (que no obstante tratan con mayor o menor éxito de domar)” (Sánchez 2009: 33). En realidad podríamos decir que todo queda suspendido: no sólo la temporalidad, sino también la ausencia de satisfacción total del espectador, los continuos intentos de dirigir la mirada de éste por parte del creador y la imbricación de temporalidades y espacialidades que estamos viendo.

Este tránsito continuo entre la presencia y la ausencia, entre la voz, el cuerpo y el lenguaje, entre la mirada del creador y la del público, entre discursos y sensorialidades, entre el montaje y la dramaturgia, también contribuye a la experiencia de suspensión. Como si en la composición escénica el cuerpo y sus voces movieran los hilos del tiempo en una u otra dirección a su antojo. Al adentrarnos en el proceso de delinear el campo de experiencia que abren estas prácticas coreográficas y su relación con el tiempo, nos encontramos entonces con un complejo cruce de temporalidades: el proceso de la pieza (que viene del pasado), la acción de la pieza (que me devuelve a un ahora que desaparece tan pronto como se realiza) y el imaginario que ésta genera y evoca (que me puede llevar al futuro). Como explica Lepecki, lo que es insostenible es el propio concepto del presente como,

una serie de *ahoras* perdidos para siempre. Pues *el presente se encontrará en cualquier acto inmóvil*. La activación de todo aquello que supuestamente no debería estar allí en el momento de su temporalidad asignada, la expansión de presentes hacia el pasado y el futuro, su coexistencia, indica la posibilidad de un recordar ético necesario para una política de los muertos, para acceder a la interminable motilidad de presentes ausentes (Lepecki 2008: 231).

Son ciertamente esta serie de *ahoras* que se expanden hacia el pasado y el futuro (Lepecki) y estos tiempo liberados del *ahora* (Agamben), los que se activan en estas coreografías experimentales.

Y todavía, la mirada, como la danza, se construye en el tiempo. Cuenta G. Agamben en una conferencia titulada “Creación de un lugar donde el baile puede ocurrir”²⁸⁹, que Domenico de Piacenza ya relacionaba la danza con el tiempo: definió la danza como un acto que genera una interrupción (suspensión) del movimiento y del tiempo²⁹⁰. Siguiendo esta afirmación, para Agamben la danza es una interrupción cargada de tiempo, que es a su vez pura inmanencia, pura memoria, nunca acontecimiento presente²⁹¹.

Piacenza hablaba de la danza como un arte que transforma el cuerpo en fantasma, en *fantasmata* o en *ombra phantasmatica*, como una destreza corporal gracias a la cual el bailarín se mueve con la inteligencia de la medida y se detiene cada cierto tiempo, como si hubiera visto la cara de la medusa. “En estos momentos el bailarín se vuelve de piedra pero [...] se recupera y prosigue su baile [...] Domenico llama fantasmata a una interrupción repentina entre dos momentos. Una pausa que contiene virtualmente la memoria pasada, presente y futura de toda la escena coreográfica”.

Como vemos, Domenico de Piacenza establecía ya una relación directa entre la carne y el aire, entre el cuerpo y la psique²⁹².

Para Aristóteles, explica Agamben, la memoria no es posible sin imágenes (sin fantasmata). Sólo los seres que perciben el tiempo pueden recordar. Y para recordar utilizan la misma facultad con la que perciben el tiempo: la imaginación. En este sentido, para Agamben, la imagen está cargada de tiempo. Esto no quiere decir que ocurra en el tiempo, sino que es tiempo en sí mismo.

Como si hubiera visto el rostro de la medusa, el/la coreógrafo/a puede convertirse en piedra al detenerse. Cuando la danza del/a coreógrafo/a rompe a hablar

²⁸⁹ Conferencia impartida en el marco de la UNIA Arteypensamiento (Universidad Internacional de Andalucía) dentro del seminario “Flamenco, un arte popular moderno” (Sevilla, 29 de noviembre- 3 de diciembre 2004) organizado por José Luis Ortiz Nuevo en colaboración con el polifacético Pedro G. Romero. En http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=328

²⁹⁰ Con Domenico de Piacenza (1390- 1470) coreógrafo y compositor italiano, la danza se convirtió en un oficio profesional, es decir, se situó a la altura de la música y la pintura

²⁹¹ Afirmación tajante con la que no estamos del todo de acuerdo, ya que en ese cruce caiológico de temporalidades las creaciones coreográficas también introducen mecanismos que nos devuelven al presente, como acabo de explicar.

²⁹² Huberman, G. D. (2006) *El bailar de soledades*, p. 51

mira de frente al lenguaje mediante un uso menor de éste: mantiene vivas sus palabras y sus voces, las mantiene atentas, en crisis, abiertas a un continuo cuestionamiento y no teme convertirse en piedra al mirar de frente a la medusa. Se enfrenta y excede al lenguaje discursivo que trata de aprehenderlo en el espectáculo del lenguaje: con su voz poética dice *no* a las palabras gastadas por la fuerza petrificante del lenguaje y dice *sí* a la palabra creíble, encarnada. Mira de frente al logocentrismo, no teme a las palabras petrificadas y las desafía abriéndoles grietas y fisuras. Y salta por encima de los nombres y de las cosas, para nombrarlas de otra manera, sin el engaño y la arbitrariedad de la etiqueta. “Desnombra [...] para ir más allá de la designación que fija, paraliza o petrifica, más que la mirada de la Medusa, y alcanzar ese transnombre o metanombre que recupera el ser, por medio de la imagen inesperada”.²⁹³

La danza que subvierte su cuerpo lingüístico y vocal se detiene en un *entre* suspendido. Se detiene, es una ausencia presente y una presencia ausente. Se detiene y hay una suspensión que contiene virtualmente la memoria pasada, presente y futura. Su tiempo, sus imágenes y su imaginación.

²⁹³ Juarroz, R. (2000) *Poesía y realidad*, p. 18



He visto caballos © Jordi Bover

6.4. Un animal menor. Una potencialidad que no es consumida

En *Echolalias*, libro dedicado al olvido del lenguaje, explica D. H. Roazen que la esencia de la acción humana reside en la posibilidad de reducción. Roazen recoge un pasaje de *Book of living things*²⁹⁴: “No importa lo vigoroso que sea su entrenamiento, o el grado de su dedicación, y cómo elabora sus instrumentos, el hombre es el único que puede ser *lesser animal* [animal menor] entre los seres vivientes” (Heller- Roazen 2008: 131).

A diferencia de otros animales, los animales humanos pueden recibir educación cualificada, pueden entrenarse, pueden disciplinarse, alcanzar muchas habilidades. Sin embargo, a pesar de que sean muy disciplinados y de toda la educación que puedan recibir, el ser humano continúa siendo incapaz de alcanzar de manera natural lo que logran los animales. Por este motivo, el ser humano continúa siendo un animal menor entre los seres vivientes. Así, en mayor o menor grado, el ser humano debe su consistencia y su potencia a su capacidad de ser menos de lo que es.

Para alcanzar una acción humana como tal, uno debe mirar a las sombras que los actos menores inevitablemente proyectan a su alrededor: a los actos no cumplidos, menores, y que siempre podrían haber sido realizados en su lugar, o, de forma alterna, esos actos incumplidos respecto a los cuales es menos y podía haber realizado (Ibídem 2008: 132).

Esto no significa únicamente que toda actualización del ser humano siempre esté siempre en relación con actos incumplidos, o que toda actualización del ser humano está relacionada con la potencialidad de actos incumplidos. También significa que la actualización del ser humano, en sentido de consumación, siempre es menos de lo que podría haber sido.

En este sentido, y siguiendo la interpretación que lleva a cabo D. H. Roazen a partir de libro de Al- Jahiz, explica B. Kunst que siempre hay “una suerte de ruptura en las maneras en que el ser humano llega a ser uno mismo. De hecho, la consumación y la actualización de algo siempre se superan a sí mismas”²⁹⁵. Por este motivo afirma

²⁹⁴ Escrito por Al- Jahiz, una de las figuras más importantes de la literatura clásica árabe del siglo octavo. El *Libro de los animales*, considerado un libro monumental, explica la esencia de todos los seres vivos. Además de ser filósofo, Al- Jahiz era un gran admirador de los animales y por ello dedicó varios capítulos de su libro a comparar animales y humanos. Los animales son presentados como seres perfectos, con capacidades físicas perfectas.

²⁹⁵ Kunst, B. (2008) “On potentiality and future of performance”, conferencia impartida en el festival East Dance Academy, en Ljubljana

Kunst que siempre que tenemos una actualización también podemos encontrar potencialidad.

Es importante aclarar que no debemos entender el ejemplo de Al- Jahiz como una celebración de los errores del ser humano o una afirmación de la libertad que cada uno tiene de hacer menos. Tampoco se trata de una apología de la holgazanería. Si esto fuera así, el fallo humano estaría considerado como un acto perfecto en sí mismo y la relación entre humanos y animales se reduciría a una simple diferencia entre la perfección de la naturaleza y la libertad humana de errar. La consecuencia de la definición que Al- Jahiz da sobre el ser humano, explica D. H. Roazen, es más profunda. Como no existe acto humano que pueda ser, simultáneamente, menos de lo que es, no podemos entender ningún acto humano como algo aislado. Al contrario, toda tarea humana puede completarse en relación con otros actos incumplidos. Por este motivo, la consecuencia de ser un animal menor (*lesser animal*) está relacionada con la dimensión temporal del ser humano: los actos del ser humano siempre están imbricados a otros actos humanos, operan con lo que aún no ha sucedido o ha sido realizado, donde la actualización siempre es superada, nunca completada del todo.

Añade B. Kunst a la conclusión de Heller- Roazen, que el tiempo del ser humano siempre es el tiempo de las ruinas y los fragmentos: algo que todavía no ha sido completado. Así, la esencia del acto humano está profundamente entrelazada con algo que todavía no ha sucedido, no ha sido llevado a cabo ni completado del todo: algo que no ha sido actualizado del todo. Hacer menos es, entonces, otra de las descripciones posibles de la paradoja de la potencialidad, que solamente emerge cuando el potencial no ha sido realizado, dice Kunst, cuando el ser humano es entendido como animal menor. “Los actos del hombre revelan la constelación histórica del ser humano. El ser humano está abierto a la continuidad de los actos, actos realizados de los remanentes de aquello que aún no ha sido completamente cumplido”²⁹⁶.

Agamben también llama saber a la potencia. Hemos visto con Agamben en el capítulo anterior que hacemos experiencia del lenguaje sólo cuando los nombres faltan, cuando la palabra se interrumpe en nuestros labios. La potencia o el saber, será para Agamben la facultad específicamente humana de mantenerse en relación con una privación, y el lenguaje, en cuanto está dividido entre lengua y discurso no es nada más que esta relación (Agamben 2007: 217- 18). En otra de sus obras, en concreto *En la comunidad que viene* explica Agamben que el paso de la potencia al acto, de la lengua a la palabra, del común al propio,

²⁹⁶ *Ibidem*.

[se] realiza cada vez en dos sentidos según una línea de destellos alternos en la que la naturaleza común, singularidad, potencia y acto se cambian los papeles y se compenentran recíprocamente. El ser que se genera sobre esta línea es el ser *cualsea* y la manera en que pasa del común al propio y de lo propio a lo común se llama uso o también *ethos* (Agamben 1996: 19).

Para Agamben sólo una potencia que puede tanto la potencia como la impotencia es una potencia suprema. Recurre Glenn Gould, pianista virtuoso, para ilustrar lo que dice. Si a todo pianista pertenece necesariamente la potencia de tocar y la de no tocar su piano, Glenn Gould es, por tanto, sólo aquel que puede no- no hacerlo sonar, y dirigiendo su potencia no sólo al acto, sino también a su impotencia misma, hace sonar el piano, por decirlo así, con su potencia de no hacerlo sonar (Agamben 1996: 27). A propósito de G. Gould, explica Agamben que también el pensamiento es potencia pura, es decir, potencia también de no pensar. “Si el pensamiento fuese, de hecho, sólo la potencia de pensar este o aquel inteligible entonces [...] pasaría ya siempre al acto y permanecería necesariamente inferior al propio objeto”. Gracias a esta potencia de no pensar, dirá Agamben, el pensamiento puede dirigirse a sí mismo (a su pura potencia) y, en su extremo apogeo, ser pensamiento del pensamiento. Lo mismo concluye respecto a la escritura y la figura de Bartleby:

El acto perfecto de escritura no proviene de una potencia de escribir, sino de una impotencia que se dirige a sí misma y, de este modo, llega así como un acto puro [...]. Bartleby, un escribiente que no cesa jamás de escribir, pero “prefiere no hacerlo” es la figura extrema de este ángel, que no escribe sino su potencia de no escribir (Ibídem:27).

Una persona puede ser consciente de su potencial para escribir, existir, crear y saltar hacia delante solamente cuando este potencial no está del todo realizado. En este sentido, para Kunst la potencialidad es una constelación temporal que está dividida desde su origen, desde la misma acción y en absoluto se puede traducir sólo como una acción. Está dividida porque la potencialidad emerge únicamente cuando el potencial de algo o de una persona no se consume del todo y, por lo tanto, está relacionado con el fallo, con la imposibilidad de la actualización. Paradójicamente sólo cuando el potencial no se consume, nos abrimos al ser en el tiempo. Es en esta apertura donde experimentamos la pluralidad de maneras en las que la vida se relaciona con el ser y se expone a la pluralidad de actos posibles.

Para Kunst el futuro no se relaciona con el pasado como una actualización de su devenir, sino que se encuentra en una ruptura entre algo que aún no ha sucedido y algo que todavía está por suceder. “Esto es una ruptura temporal que es intrínseca a los modos de potencialidad, y revela las maneras en que la vida se lleva a cabo”. Por este motivo, a la hora de reflexionar sobre la potencialidad, dice Kunst, debemos ser conscientes las paradojas que este concepto filosófico alberga.

Nos situamos, entonces, en un complejo encuentro entre la voz, el cuerpo y el lenguaje al que ahora hemos añadido la experiencia de una temporalidad suspendida expuesta a *la pluralidad de actos posibles*. Un *entre* en el que ya podemos divisar un umbral en el que nos vamos adentrando a medida que nuestra percepción y atención quedan suspendidas. Y aún seguimos preguntándonos: ¿qué puede el encuentro entre la voz, el lenguaje y el cuerpo en la escena actual de la danza?

Huella_ VIII

Pensar intensidades en lugar de [...] cualidades y cantidades; profundidades en lugar de longitudes y latitudes, movimientos de individuación en lugar de especies y géneros; y mil pequeños sujetos larvarios, mil pequeños yoes disueltos, mil pasividades y hormigueos allí donde ayer reinaba el sujeto soberano. En occidente siempre se ha rechazado pensar la intensidad. [...] No debemos equivocarnos al respecto. Pensar la intensidad [...] no es una pobre revolución filosófica. Es recusar lo negativo. [...] Es hacerse libre para pensar y amar aquello que es nuestro universo, ruge desde Nietzsche. [...] Que anuncia todas las rupturas históricas de nuestro mundo.

Entre filosofía y literatura

Michel Foucault

7. SIGNIFICADO ENCARNADO. RELACIÓN ENTRE FORMA ARTÍSTICA Y SENTIDOS

7.1. Es por mi cuerpo que percibo al otro

7.1.1. Limpiar las puertas de la percepción

Fragmento: el relato del crítico y de Lygia Clark

Esta historia empieza así. Un crítico de arte llega al estudio de Lygia Clark (1920- 1988). Estamos ante la clásica visita que el crítico hace al *atelier* de la artista para realizar un seguimiento de su producción. La visita tiene, sin embargo, un doble motivo: en este caso el crítico va a participar en un documental sobre la creadora. Pero el crítico, para su perplejidad, no podrá limitarse a mirar. Para conocer los nuevos objetos creados por la artista casi tendrá que desnudarse y permitir que ésta restriegue objetos por su cuerpo. Sólo a partir de esta experiencia “vital” pudo el crítico de arte experimentar la última producción de la artista y llevarla a un documental. El crítico de arte se llama Paulo Sérgio Duarte y el resultado de esta carnal visita se plasmó en el documental *Memoria do corpo* (1984), dirigido por Mario Carneiro. Es un documental de media hora de duración en el que Lygia Clark presenta una serie de objetos llamados “Objetos relacionais” y “Estruturação do self”, su última obra.

En la primera secuencia del documental, la artista presenta sus extraños objetos, mientras nos advierte que estos no tienen un único significado: sacos de plástico, piedras, estopas, arena... A continuación Clark presenta de manera práctica el uso que da a estos objetos. En este momento el crítico de arte Paulo Sergio se dispone a vivir la experiencia.

Suely Rolnik, psicoanalista y teórica brasileña que ha analizado extensamente la obra de Clark explica que tras visionar el documental, “nos queda la impresión de que estamos [lejos] no sólo de la relación tradicional entre crítico y artista, sino también del escenario clásico del arte como un todo; e incluso de muchas de las prácticas estéticas de la época y de la actualidad”²⁹⁷.

²⁹⁷ Rolnik, S. (2001) “¿El arte cura?”, p. 4

Lygia Clark buscaba la desfechitización tanto del objeto del arte como del artista y convertía sus creaciones en experiencias vitales. Por este motivo, si algo caracteriza su obra era la apertura que ésta provocaba en el receptor. Mediante los objetos que creaba, llamados *Bichos* durante una de sus etapas, la subjetividad del público entra en acción, se desterritorializa. El espectador, convocado en su subjetividad no psicológica, capta las sensaciones provocadas por la inusual experiencia, explica Rolnik. “Lo que está viviendo es una experiencia propiamente estética que nada tiene de psicológica: su subjetividad está en acción”²⁹⁸.

En efecto, mediante la activación de estos dispositivos, la subjetividad deja de estar confinada al artista. La obra de Clark desencadena fuerzas y potencias que permitían la participación de la subjetividad del espectador en el proceso de creación e, incluso, en la transformación de su propia existencia. La artista brasileña lograba hacer visible la comprensión vibrátil del mundo: su arte se convierte en un campo de fuerzas vivas, activa fuerzas poéticas en la vida pública, deviene “polifonías paradójicas”. Como fruto de su investigación, Rolnik destaca la potencia crítica, estética y clínica de la obra de Clark. No en vano, parte de la investigación de Rolnik se centró en la recuperación del potencial crítico y terapéutico que simultáneamente contenía la obra de la gran artista, un potencial que con el tiempo se había ido neutralizando tanto en museos como en centros de arte de todo el mundo.

También en este trabajo entendemos el cuerpo como un campo de fuerzas vivas, de deseos. El cuerpo y su actividad como lugares para activar nuestras posibilidades de percepción y de sensación. Rolnik sigue la línea de pensamiento postestructuralista de Deleuze y Guattari, para los que el deseo es el motor de lo que la vida produce. En su texto CsO (“Cuerpo sin órganos”) Deleuze y Guattari destripan el cuerpo, buscan desorganizarlo para desterritorializarlo y crear en él puntos de fuga. Abren el cuerpo a otras intensidades y percepciones, algo que ya Artaud llevó a la práctica como tarea vital y lo convirtió en su operación artística. El CsO se opone a todos los estratos de organización del organismo, pero también a las organizaciones de poder.

En tales condiciones que el CsO ha sustituido al organismo [...]. Los flujos de intensidad, sus fluidos, sus fibras, sus *continuums* y sus conjunciones de afectos, el viento, una segmentación fina, las micropercepciones han sustituido al mundo del sujeto. [...] El CsO es el huevo. [...] el huevo es el medio de intensidad pura. [...] El CsO es bloque de infancia, devenir, lo contrario del recuerdo de infancia [...] es la estricta contemporaneidad del adulto, del niño y del adulto, su mapa de densidades y

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 8

de intensidades comparadas y todas las variaciones en ese mapa. [...] Como consecuencia el CsO nunca es el tuyo, el mío... Siempre es un cuerpo (Deleuze, Guattari 1988: 166- 168).

El CsO es entonces la posibilidad de hacer relacionar los flujos de intensidades y una idea de multiplicidad del ser. El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significaciones y subjetivaciones. El psicoanálisis hace justo lo contrario según Deleuze y Guattari: lo traduce todo en fantasmas, lo convierte todo en fantasmas, conserva el fantasma y se caracteriza por fallar lo real, puesto que falla el CsO²⁹⁹ (1988: 157). Con Rolnik y el CsO nos situamos entonces en el cuerpo- deseo, en el cuerpo- intensidad. Sin embargo, como acabamos de ver, cuando hablamos de potencia clínica de un cuerpo, en este caso el que activa L. Clark en su obra artística, no es en sentido de curación sino más bien en el sentido de liberación de una potencia de vida que incluye toda su potencia crítica.

Tal vez sería cuestionable la idea de intensidad como motor, ya que hoy todo es susceptible de provocar intensidad y emociones. Sin embargo, me interesa la aproximación de Deleuze y Guattari en su CsO en tanto en cuanto nos hace preguntarnos, ¿dónde están hoy las intensidades?, ¿qué producen estas intensidades?

Como he explicado, frente al cuerpo- deseo de Deleuze y Guattari, atravesado por líneas de fuerza, Maurice Merleau- Ponty propone el cuerpo- espeso, el cuerpo- textura. A diferencia de la aproximación postestructuralista que acabamos de ver, el cuerpo no estará dissociado para Ponty. Su filosofía se sitúa en el cuerpo, está relacionada con un saberse encarnado. Una carne que no es entendida en sentido cristiano, sino que Ponty piensa la carne como tejido, como pliegue del mundo que somos. El cuerpo para Ponty es denso, espeso, contiene pliegues y sombras. Esto le llevará a pensar desde el entrelazamiento, idea que ya hemos hecho nuestra a lo largo de este trabajo y continuaremos viendo en este capítulo. Así, Ponty entiende el cuerpo como algo vivido, como campo de vivencias, nos propone descubrir el cuerpo como algo activo: el cuerpo como nudo de significaciones vivas y expresión de un mundo. Si bien el cuerpo deseo de Deleuze que retoma Rolnik se distancia de la aproximación de

²⁹⁹ Con la noción de órgano sin cuerpo, S. Zizek invierte la noción deleuziana de CsO. Esta nueva noción juega en palabras de Zizek un papel capital, “no sólo en el análisis formal sino en relación con las nuevas figuras de la subjetividad revolucionaria. [...] Y en lo tocante a la política se exponen la parálisis y la impotencia de la “política deleuziana” popular y se perfilan los contornos de una “política deleuziana” diferente. El blanco de la crítica incluye aquellos aspectos del pensamiento del autor que aunque enmascarados como radicalismo chic, le convierten [...] en un ideólogo del *capitalismo digital* actual”. En Zizek, S. (2006) *Organo sin cuerpos*, p. 16. Apunto aquí esta crítica sin entrar a analizarla en detalle para no superar el marco de esta investigación.

Ponty, es aquí donde encontramos un lugar de encuentro con la idea del cuerpo que hemos visto con la pensadora brasileña a propósito de Clark y la que nos interesa en este trabajo. Donde Ponty dirá campo de vivencias y nudo de significaciones, Rolnik dirá campo de fuerzas vivas. El cuerpo de Ponty es espeso, mientras que el de Rolnik está atravesado por fuerzas e intensidades. Ambas aproximaciones al cuerpo me interesan en esta investigación.

No en vano, también podemos encontrar paralelismos entre la concepción filosófica de Ponty y la obra de Lygia Clark. Cuando Ponty afirma, por ejemplo, que “prestando su cuerpo al mundo el pintor transforma el mundo en pintura”³⁰⁰, vemos que esto es lo que sucede en la obra temprana de Clark: ella solicita nuestro cuerpo, no ilustra a nadie, inventa. En *Bichos* (1960- 64), por ejemplo, objetos que requieren el movimiento inicial del espectador y se mueve por la transmisión de energía del sujeto, Clark convierte los objetos en experiencias de alteridad.

Teniendo en cuenta que la forma artística puede tener un efecto inmediato sobre el cuerpo, en este capítulo voy a detenerme en la relación que existe entre la forma, y los sentidos y las sensaciones que ésta activa. Vamos a ver con más detenimiento las coordenadas corporales y perceptivas a las que me he referido hasta ahora y en las que nos introducen estas piezas. A propósito de la forma artística y la intensidad explica Brian Massumi que,

ambos niveles, la intensidad y la cualificación (qualification), son encarnados inmediatamente. La intensidad se encarna con reacciones puramente autónomas, reacciones que se manifiestan directamente en la piel –en la superficie del cuerpo, en su *interface* con las cosas. Las reacciones profundas pertenecen más a un nivel cualificativo de forma/ contenido, aunque también implican funciones autónomas como las pulsaciones y la respiración. La razón podría ser que están asociadas con la expectativa, que depende de posicionarse conscientemente en una línea narrativa de continuidad. [...] Una cualificación emocional rompe la continuidad narrativa por un momento para registrar un estado, esto es, re-registrar un estado que ya ha sido sentido, ya que la piel es más rápida que la palabra³⁰¹.

En *Parables for the virtual*, ensayo sobre el que volveré en el último punto de este capítulo, Brian Massumi piensa el cuerpo desde el movimiento, y no en movimiento. Propone pensar los afectos como algo que está más allá de nosotros mismos, como algo transindividual, como pequeños cambios y desplazamientos en

³⁰⁰ Ponty citado en Herkenhoff, P. (1998) *Lygia Clark*, p. 42

³⁰¹ Massumi, B. (2002) *Parables for the virtual*, p. 25

nuestra coporalidad que tienen consecuencias que están más allá de nosotros mismos.

De la mano de Spinoza, Deleuze, Massumi, Rolnik y Heller- Roazen a lo largo de este capítulo haré un recorrido que se inicia con la percepción, continúa con la sensación y concluye con los afectos y su potencialidad. La percepción es nuestro primer proceso psíquico y cognoscitivo, tiene que ver con lo visible. “Si se limpiaran las puertas de la percepción”, escribe R. Juarroz, “todas las cosas aparecerían tal cual son, es decir, infinitas”³⁰². La sensación es la vibratibilidad de nuestros órganos de sentidos. Tiene que ver con las fuerzas, con lo que nos llega a través de los sentidos. Apela a una relación con lo imprevisible y lo imperceptible. Mientras que los afectos definen un grado de ser que se concentra en la potencia del cuerpo. Un cuerpo es lo que puede, si seguimos a Spinoza y la interpretación que Deleuze hará de él. Veremos que también hoy el capitalismo es afectivo y que para empoderarnos de nuestros afectos Massumi propondrá activar una política de la afectividad.

Siendo la percepción nuestro primer proceso cognoscitivo, podemos decir con Merleau-Ponty que es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo las cosas. Merleau-Ponty propone a reaprender el mundo desde nuestro propio cuerpo, a convertirlo en condición de nuestra relación con el mundo y no en un obstáculo (Merleau- Ponty 1975: 203). Ponty vio una relación osmótica entre el yo y el mundo, ambos se entrelazan y se definen el uno al otro y enfatizó la simultaneidad e interacción de los sentidos. La percepción está por lo tanto relacionada con la alteridad y con la pregunta que nos hacíamos al principio de este trabajo, ¿quién es ese/a al otro lado de ti? En *La fenomenología de la percepción* explica Ponty que en realidad el otro no está encerrado en mi perspectiva sobre el mundo porque ésta no posee unos límites definidos. Mi perspectiva se desliza en la del otro y ambas son recogidas en un solo mundo en el que todos participamos como sujetos anónimos de la percepción: es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro y encuentra en él como una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar con el mundo (Ibídem: 356).

En el nuevo *cogito* que el filósofo francés propone la percepción, la palabra, el pensamiento, el cuerpo, la carne, el yo y el otro están anudados, son el anverso y el reverso de lo mismo. La percepción y la expresión trabajan de manera entrelazada, no

³⁰² Juarroz, R. (2000) *Poesía y realidad*, p. 17

en vano para Ponty el pensamiento y la expresión se constituyen simultáneamente. La palabra es un verdadero gesto, dice Ponty, y contiene su sentido como el gesto contiene el suyo: es esto lo que posibilita la comunicación. Nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, “mientras no encontremos, debajo del ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio. La palabra es un gesto y su significación un mundo (Ibídem: 200).

En este sentido, y a propósito de lo que veíamos en el capítulo dedicado al lenguaje, la poesía es según Ponty la manera de “despertar y reconvocar por entero nuestro puro poder de expresar, más allá de las cosas ya dichas o ya vistas” (Merleau-Ponty 1964: 63). En otra de sus obras *Signos* escribirá que las palabras transportan a quien habla y a quien las oye “a un universo común arrastrándolas a un significado nuevo por una potencia de designación que excede a su definición recibida”. Ponty se refiere a un uso vivo del lenguaje que da nuestra perspectiva sobre las cosas y las dota de relieve. Este relieve sin duda está relacionado con el volumen y con la posibilidad táctil de las palabras cuando la imbricación de cuerpo, voz y lenguaje se experimenta desde el entrelazamiento, como sucede en la escena que estoy pensando en este trabajo.

Para Ponty el uso vivo del lenguaje desemboca en un lenguaje conquistador que nos introduce perspectivas extrañas en lugar de confirmarnos en las nuestras. Se trata de una *deformación coherente* impuesta a lo visible, “en un movimiento que descentra [...] solicita hacia más sentidos nuestra imagen del mundo. [...] Así es como la obra de arte opera y operará siempre sobre nosotros” (Merleau-Ponty: 92). Encontramos aquí otra explicación sobre la relación entre forma artística y los sentidos. Situarnos en la percepción, entonces, nos lleva a un pensamiento interrogativo, descentrado, en el que reconquistamos nuestro propio lenguaje, en el que el mundo es y sobre el que se deslizan las cosas “más acá del sí y del no”.

La relación entre el cuerpo y las cosas es realmente singular en el pensamiento fenomenológico de Ponty: “de mi cuerpo depende que a veces me quede en lo aparente, y de él depende también que a veces vaya a las cosas mismas” (Merleau-Ponty: 24). Al hilo de esta reflexión, definirá nuestros sentidos y nuestra capacidad de comprensión y de palabra como *medidores para el Ser*. La percepción del mundo y de la historia, dice Ponty, es el ejercicio de esta medición, el descubrimiento de su disconformidad o de su diferencia respecto de nuestras normas. Si nuestro propio ser nos resulta problemático en el transcurso de la vida, no es porque un no-ser central amenace en cada instante con negar su asentimiento al ser, “sino porque nosotros mismos somos un problema ininterrumpido, un perpetuo medirnos a nosotros mismos

apoyándonos en las constelaciones del mundo y un medir las cosas con nuestras dimensiones” (Ibídem: 133).

En este medir continuo de las cosas en tanto que medidores del ser, Ponty relaciona la mirada con el tacto, precisamente es el tacto el que relaciona lo visible y lo invisible.

En cuanto a su concepción de la mirada, en lugar del ojo cartesiano del espectador exterior³⁰³, el sentido de la vista en Merleau- Ponty se presenta como una visión incorporada como una parte corpórea de la carne del mundo. Ver es palpar con la mirada escribe Ponty en *Lo visible y lo invisible*. La mirada envuelve, palpa y se ciñe a las cosas visibles. Lo que hay, explica Ponty, no son cosas idénticas a sí mismas que se nos ofrecen a la mirada, sino cosas a las que sólo podemos acercarnos palpándolas con la mirada, “cosas que no podemos aspirar a ver *desnudas* porque la mirada misma las envuelve, las viste con su carne. [...] ¿Cómo se explica que mi mirada, que envuelve a las cosas, no las oculta, y que velándolas, las revela?” (Ibídem: 164). Es precisamente entre los colores y las presuntas entidades visibles donde se descubre el tejido que los envuelve, los sostiene y los alimenta, dice Ponty, “y no es cosa, sino posibilidad, latencia y *carne* de las cosas”. Como vemos, Ponty sitúa la percepción en el *entre* de las cosas, entre la carne, en la imbricación que existe entre lo visible y lo visible.

Si la mirada envuelve y palpa las cosas visibles, según Ponty, es en la palpación táctil donde el interrogante e interrogado están más próximos, “y de la que el ojo no es al fin y al cabo, sino una variante notable”. En este sentido se pregunta Ponty: ¿por qué les doy a mis manos en particular esa presión, esa rapidez y esa orientación de movimiento que son capaces de hacerme sentir la textura de lo terso y lo rugoso?

Es preciso que entre la exploración y lo que me descubrirá, entre mis movimientos y lo que toco, exista alguna relación de principio, algún parentesco, según los cuales no son sólo como los pseudópodos de la ameba, vagas y efímeras deformaciones del espacio corporal, sino la iniciación y la abertura a un mundo táctil. Y eso sólo es posible si mi mano, al mismo tiempo que sentida por dentro, es accesible por fuera, tangible para mi otra mano (Ibídem: 166).

Ponty distingue tres experiencias distintas en el tacto. En primer lugar, un tacto de lo liso y lo rugoso. En segundo lugar, un tacto de las cosas, lo que explicará como

³⁰³ “René Descartes consideraba la vista como el más noble y universal de los sentidos y su filosofía objetivadora se basa en el privilegio de la vista”. En Pallasmaa, J. (2006) *Los ojos de la piel*, p. 19

un sentir pasivamente el cuerpo y su espacio. Y por último un verdadero *tacto del tacto*, cuando mi mano derecha toca la izquierda mientras ésta está palpando cosas. Relacionado a este tercer tipo de tacto afirma Ponty que todo lo visible está cortado en lo tangible,

Todo ser táctil está en cierto modo, prometido a la visibilidad y hay superposición y continuidad no sólo entre lo tocado y lo que toca, sino también entre lo tangible y lo visible; lo visible está incrustado en lo tangible [...]. Puesto que el mismo cuerpo ve y toca, lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo. [...] Hay inscripción doble y cruzada de lo visible en lo tangible y de lo tangible en lo visible; ambos cuadros están completos, pero no se confunden; ambas partidas son totales, pero no pueden superponerse (Ibídem: 167- 168).

A partir de esta reflexión concluye Ponty que ver es palpar con la mirada y que, por lo tanto, es preciso que la visión se inscriba también en el tipo de ser que nos revela: es preciso que el que mira no sea ajeno al mundo que mira. “Basta con advertir por ahora que el que ve sólo puede poseer lo visible si lo visible lo posee a él, si es visible”. Pero esto no significa que podamos poseer del todo lo visible. Para Ponty lo visible es espeso, las cosas tienen carne, sombras, están llenas de un tejido que no la hace ni transparentes ni opacas y por este motivo nos encontramos en el centro de lo visible pero al mismo tiempo estamos lejos de ello. “Porque lo visible es espeso y porque es espeso, está naturalmente destinado a ser visto por un cuerpo. [...] El espesor del cuerpo, lejos de rivalizar con el mundo es [...] el único medio que tengo para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndome en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne” (Ibídem: 168- 169).

Esta carne no es material, no es espíritu ni sustancia, sino que para Ponty está relacionada con el “elemento”, en el sentido en que se empleaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego: la carne es un elemento del ser (Ibídem: 174).

Entonces, con todo lo dicho hasta ahora, un cuerpo es espeso contiene pliegues, arrastra sombras. Esto explica que tanto la búsqueda de sentido a la que estamos abocados como la expresión que emerge de nuestro cuerpo, no puedan llegar a ser transparentes, a poseerse totalmente. Ni en nuestra experiencia cotidiana y tampoco en las coreografías experimentales de *Voic(e)scapes*: voz, cuerpo y palabra, siempre arrastran algo que escapa a nuestro entendimiento, a nuestro ser afásico y descentrado.

En el análisis que Ponty lleva a cabo de la visión a partir del tacto, nos encontramos con una suerte de visibilidad invisible de lo corporal, de los órganos, de

la carne que no termina de ser del todo visible porque su tejido siempre permanece invisible. La filosofía del entrelazamiento de Ponty, a diferencia de la de Deleuze, no será la de fusión con las cosas, es decir, la proximidad máxima y la distancia mínima. A mi entender, Ponty aboga por la producción de sentido de una manera más productiva: vivir es crear sentido, generar estructuras de comportamiento y formas lingüísticas. Somos cuerpo, somos el anverso y el reverso del cuerpo y de la palabra. Nuestro cuerpo será para Ponty como esas obras de arte que se interpretan a partir de todos sus elementos y no un cuerpo sin órganos estructurados u organizados.

Sin embargo, y a pesar de las diferencias entre la aproximación fenomenológica y la postestructuralista, tanto Ponty como Deleuze hacen uso del concepto de pliegue. En el caso de Ponty será algo más carnal, relacionado con la capacidad de la carne. Mientras que para Deleuze el pliegue está relacionado con el rizoma, con la alianza impensada entre las cosas que se pliegan y forman singularidades. Considero que las dos aproximaciones del pliegue no son excluyentes y a mi parecer esta diferencia (sumada a la diferencia ya explicada entre el cuerpo-deseo y el cuerpo- carne), añade complejidad al descenso vertical que estamos haciendo en este capítulo hacia la relación que existe entre la forma artística y los sentidos.

Entonces si entendemos el cuerpo desde la percepción, la expresión deja de ser una mera emisión de sonidos ya que la percepción y la expresión trabajan siempre de manera entrelazada. ¿Y qué lugar ocupa aquí la palabra? La palabra será para Ponty un gesto coporal, un nudo *entre* lo sentido y lo sensible. Ponty se preguntaba cómo relacionarnos de otra manera con las palabras y consideraba que no hay expresión sin apertura de nuevos sentidos y de nuevos campos de experiencia. El hecho de que la percepción y la expresión estén entrelazadas no significa que todo sea lenguaje —como sucede por ejemplo en el pensamiento de Derrida y Butler—. En Ponty no todo es discursivo: el cuerpo siempre arrastra su sombra, una vida muda que no llegamos a entender completamente.

Con Ponty el cuerpo vivido ya no es un receptor que capta los estímulos externos, pasa a ser, como estamos viendo, entrelazamiento continuo entre percepción y expresión. Dado que lo que aparece en la percepción es el entre, el contacto entre nosotros, la producción de sentido que hacemos, por el mero hecho de existir, se convierte en producción compartida. Cuando Ponty nos invita a reaprender el mundo desde la percepción significa entonces reaprenderlo en cuanto que no somos dueños del mundo. Así, en toda subjetividad hay una parte de anonimato: cuando eres un sujeto encarnado dejas de ser un individuo propietario. Seguimos

pensando en la existencia, en el mundo, en la oscuridad de los pliegues de nuestro cuerpo que sin embargo no nos pertenecen del todo.

No olvidemos que ni siquiera podemos ver nuestra propia espalda. La visión de un cuerpo siempre será espeso y en este sentido pretender tener una visión total de algo violenta el mundo y la experiencia compartida. Si tenemos en cuenta que somos sombras de lo sensible y que arrastramos una espesura, es entonces cuando podemos reaprender el ver el mundo: nos hacemos carne del mundo, somos parte de él y ya no nos limitamos a ser espectadores del mismo. En la esfera formada por el cuerpo, su lenguaje y sus voces –que como estamos viendo en esta investigación puede envolver también al público dejamos de ser espectadores del mundo: se rompe la diferencia entre espectadores y creadores.

En este lugar, en esta antesala, en este umbral en el que nuestra mirada y nuestra escucha devienen táctiles, ya no necesitaremos emanciparnos ni crear un tercer lugar, como diría J. Rancière. Según Rancière una comunidad emancipada está formada por narradores y traductores que colocarían la escena “en pie de igualdad con respecto a la narración de una historia, la escritura o la lectura de un libro”³⁰⁴. Rancière aboga por la creación de un tercer camino, un camino que invalida la oposición entre actividad y pasividad. Sin embargo a diferencia de esta propuesta, la “emancipación” y subversión de la oposición entre un/a artista activo/a y un/a receptor/a activo/a pasa en este trabajo por un nivel de percepción, sensación y afectos. Pasa por activar una mirada y una escucha que caen en todo nuestro cuerpo. Sin que esto signifique situarnos del todo en un nivel sensorial, ya que como veremos los afectos también provocan pequeños cambios en nuestro pensamiento. Nuestra percepción emerge, entonces, como resultado de la tensión entre lo háptico y lo óptico. Todo lo explicado hasta ahora está muy relacionado con la noción de espectador vivo, cuya subjetividad se pone en acción. Con las sensaciones que no terminamos de entender porque no sabemos dónde situarlos y con los afectos cuyos desplazamientos son inconscientes en un primer momento.

El ser será lo mismo que la carne para Ponty: un conjunto de tejidos por los que pasa la vida. Algunos de los artistas cuya obra estoy pensando en este trabajo entrelazan las dos aproximaciones del cuerpo que estamos viendo: el cuerpo- deseo deleuziano y el cuerpo- tejido de Ponty. En *Uma misteriosa coïssa disse...* Vera Mantero presenta un cuerpo atravesado por fuerzas, deseos e intensidades, pero al mismo tiempo también la dimensión carnal está muy presente. Y no digo esto porque

³⁰⁴ Rancière, J. (2004) “The emancipated spectator”, conferencia impartida como sesión inaugural de la quinta edición de la Academia Internacional de Verano en Frankfurt. [Traducción al castellano, Rancière, J. (2004) “El espectador emancipado” en *Arquitecturas de la mirada*, p. 207].

la creadora está desnuda en su pieza, con casi todo el cuerpo pintado de negro, excepto su rostro y sus manos, sino porque estamos antes un cuerpo denso, lleno de tejido, que busca un equilibrio entre la atrocidad del pasado colonial de un país y un presente que habita como artista. Pero también estamos ante un cuerpo que es atravesado por intensidades, por flujos de deseo y fuerzas vivas que se relacionan con nuestros cuerpos en la espacialidad y temporalidad condensada y compartida de la escena.

En la conversación que mantuve con Vera Mantero mirando a lo que un día fue el puerto de Gijón, me explicó que para ella el lenguaje es carne, que es a su vez aire y carne, algo friccional. “Para mí lo deleuziano es muy carnal también... si hay flujos tienen que pasar por algún lugar... Es algo que pasa por este cuerpo”. Vemos, entonces, cómo más allá de distinciones teóricas y conceptuales, es posible que en la práctica y en la obra de una creadora el cuerpo sea a la vez carne y deseo, sombra espesa y cruce de intensidades. En las dos piezas que he analizado de Mantero y las poderosas perturbaciones que presentan, nuestra percepción puede relacionarse con lo visible y también con lo invisible.

En efecto la percepción envía mensajes a nuestra imaginación y pensamiento a través de los sentidos. Sin embargo, la percepción no tiene por qué aislar los hechos sino que los sitúa en la carne del mundo. Como afirma J. Berger nunca se percibe un solo hecho, sino que, siempre se están recibiendo mensajes desde un circuito o campo de energía. “Se atrapan ondas, más que partículas. Esto resulta sobre todo pronunciado cuando se trata de la percepción de una obra de arte –que ya es de por sí un gran vehículo de energía”.³⁰⁵

Si para Ponty ver es palpar con la mirada, si podemos tocar esos cuerpos que adquieren volumen y esas palabras que se despliegan ante nosotros en escena, ¿no estamos imbricando nuestros sentidos?

Se habla de sinestesia³⁰⁶ cuando dos sentidos trabajan simultáneamente. Mirar y tocar el movimiento mientras escuchamos, tocamos y vemos una palabra, en una especie de *sampler* de nuestros sentidos: la tecnología multimedia ya existía en nosotros antes de que nos abrumaran con la ilusión de tener el mundo a nuestro alcance con un dedo sobre una pantalla táctil. Con nuestro dedo en una pantalla conocemos en directo cómo se va desinflando la burbuja financiera global, podemos

³⁰⁵ Berger, J. (1999) *Tiziano: ninfa y pastor*, p. 33

³⁰⁶ La sinestesia es explicada por Massumi, B. (2002) *Parables for the virtual* pp. 186-187

comunicarnos simultáneamente con varias personas y tener relaciones sexuales. Pero, ¿qué perciben ese dedo y ese cuerpo en una pantalla que sólo les permite tocar el mundo en dos dimensiones? En realidad, ¿es esa pantalla una extensión o una suerte de mutilación de nuestros sentidos?

A estas alturas, donde ya no podemos pasar ni un solo día “desconectados” de la red, no pretendo decir que la tecnología nos mutile los sentidos. Sin embargo, la pantalla es un ejemplo de la hegemonía de la vista y del ocularcentrismo que aún existe en nuestra cultura y podría estar relacionada con una patología de los sentidos. La creciente hegemonía del ojo podría ir en paralelo a la separación cada vez mayor entre el yo y el mundo: la vista nos separa del mundo, escribe el arquitecto finlandés J. Pallasmaa, mientras que el resto de los sentidos nos unen a él. Por este motivo, no sólo se hace preciso limpiar las puertas de la percepción para permitirnos sumergirnos con todos nuestros sentidos y pensamiento tanto en las creaciones que estoy cartografiando como en nuestra relación con el mundo. Explica Pallasmaa que “necesitamos urgentemente un diagnóstico de la patología psicológica de la visión cotidiana, y un entendimiento crítico de nosotros mismos como seres visionarios”³⁰⁷.

Si nos implicamos en lo que estamos viendo, como he explicado con Ponty, dejamos de ser ajenos al mundo que miramos: nuestros sentidos entrelazados pasan a ser envueltos por una membrana de tactilidad, encarnan los significados y pueden llegar a tocarlos. ¿Y cómo recibimos las piezas escénicas que estamos explorando?, ¿cómo reciben nuestros sentidos ese contexto polisensorial y de expansión?, ¿en nuestra piel?, ¿en nuestro entendimiento?, ¿de qué depende que podamos encarnar o no los significados?

Explica J. Crary en *Suspensiones de la percepción* que el modo en que miramos, escuchamos o nos concentramos en algo tiene una naturaleza profundamente histórica. Crary analiza las formas en que a partir del siglo diecinueve la modernidad occidental ha exigido a los individuos que se definan por su capacidad para prestar atención. Define la atención como una constelación de textos y prácticas, y la relaciona con algo que va mucho más allá de la mirada o con cuestiones visuales. He explicado en el capítulo anterior, siguiendo a Crary, que la palabra atención alberga varias connotaciones. Una de ellas, la de la absorción y ausencia se relaciona con la temporalidad. Pero también hay otro significado de esta palabra que la relaciona con la percepción y puede ser simultáneamente absorción y ausencia o retraso³⁰⁸. Al igual que estamos siguiendo varias aproximaciones al cuerpo, en estas coreografías experimentales también conviven diversos niveles de atención y de percepción.

³⁰⁷ Pallasmaa, J. (2006) *Los ojos de la piel.*, p. 18

³⁰⁸ Crary, J. (2008) op. cit., p. 12

Crary sostiene que en la cultura moderna la atención tiene una naturaleza paradójica, ya que por un lado ha pasado a ser una condición fundamental de la libertad individual, la creatividad y la experiencia. Sin embargo, por otro lado, la atención se ha convertido en un aspecto fundamental para el funcionamiento eficaz de nuestra economía.

La atención se vuelve un elemento clave para el buen funcionamiento de formas de poder no impositivas. [...] El espectáculo no constituye una óptica de poder, sino una arquitectura. La televisión y el ordenador personal, a pesar de que ahora confluyen hacia una sola operación maquina, son procesos antinómicos que fijan y estrían. Son métodos para controlar la atención, que utilizan la partición y la sedentarización, creando cuerpos simultáneamente controlables y útiles, a pesar de que generan la ilusión de que ofrecen opciones e “interactividad”.³⁰⁹

Siguiendo su naturaleza paradójica, consideramos aquí la atención como elemento fundamental para la creatividad y la experiencia. Y en este sentido el entrelazamiento de la voz, el cuerpo y el lenguaje en estas prácticas coreográficas nos permiten adentrarnos en un terreno de sugestión que ya no leemos solamente como si fuera un texto o simplemente escuchamos. La atención suspendida, temporalmente y también en cuanto a la percepción, se hace en este caso productiva en el sentido de que puede producir subjetividades o activar procesos de subjetivación. Proceso que no contribuye al funcionamiento eficaz de la economía (la productividad económica) y que activa nuestra subjetividad en una manera no controlable por la economía, en una manera abierta a su propio devenir e imprevisibilidad.

Las prácticas poéticas, las polifonías paradójicas, siempre están desplazándose. Cuando hacemos un *experimentum linguae*, cuando llevamos el lenguaje al lenguaje mismo siendo a su vez conscientes de su fragilidad, también estamos devolviendo a nuestra atención la posibilidad de ser condición fundamental de la libertad individual, la creatividad y la experiencia. Al hacer de nosotros espectadores activos, experimentamos una atención menos sedentaria y aislada, más entrelazada con nuestros sentidos; experimentamos una dimensión más asociativa y abierta, menos predeterminada. Somos a su vez conscientes de que nuestro cuerpo, nuestro lenguaje y sus voces siempre arrastran algo que no se entiende. Percibimos el mundo, lo interrogamos, y tal vez despertamos al murmullo de las cosas. Así, nos vamos situando en el umbral de una concepción más táctil de esa creación de sentido que es el ser humano.

³⁰⁹ Ibidem., p. 80

7.1.2 Todos los sentidos son una especie de tacto. Mirada y escucha táctiles

En el pensamiento de Ponty el tacto ocupa un lugar central, está supeditado a la capacidad visual, como acabamos de ver. Si ver es palpar con la mirada, de la exterioridad del ojo y del objeto pasaremos a la reversibilidad de la mano. Puesto que lo visible en su totalidad está siempre detrás, después o entre lo que vemos, explica Ponty, el único modo de acceder a ello es mediante una experiencia que a su vez, se encuentre totalmente fuera de sí misma.

Ya sabemos que las manos no bastan para tocar, pero decidir por este único motivo que nuestras manos no tocan y relegarlas al mundo de los objetos y los instrumentos, sería aceptar la bifurcación de sujeto y objeto, renunciar de antemano a entender lo sensible y a valerlos de sus luces. [...] Nuestro cuerpo es un ser de dos hojas: por un lado cosa entre las cosas y, por otro, el que las ve y las toca (Ponty 1970: 171).

Partiendo del pensador francés y de otras aproximaciones a la fenomenología, también J. Pallasmaa sitúa al cuerpo como lugar central de la percepción, del pensamiento y de la conciencia. En su breve ensayo *Los ojos de la piel* busca expresar la importancia del tacto en nuestra experiencia y en nuestra comprensión del mundo y, al mismo tiempo, crear un cortocircuito conceptual frente al predominio de la vista. Pallasmaa estudia la relación entre la arquitectura y los sentidos, partiendo de la hegemonía que ha tenido el sentido de la vista en la arquitectura. La tesis de Pallasmaa será que la visión enfocada nos enfrenta con el mundo, mientras que una visión periférica nos envuelve en la carne del mundo. Así, en su crítica a la hegemonía de la vista propone un regreso a la tactilidad. Para el arquitecto finlandés todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto.

Los sentidos son especializaciones del sentido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar y, por tanto, están relacionadas con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente.³¹⁰

Para Pallasmaa el tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran en un *continuum* háptico del yo. Mi cuerpo, dice Pallasmaa, me recuerda quién soy y en qué posición estoy en el mundo, es mi lugar de referencia.

³¹⁰ Pallasmaa, J. (2006) *Los ojos de la piel*, p. 10

“Una consecuencia de entrelazar la espacialidad, la interioridad y la hapticidad será la supresión deliberada de la visión nítida y enfocada”³¹¹. En efecto, en cuanto expandimos los sentidos a toda nuestra piel, a nuestro tacto, nuestra mirada pierde centralidad. A esta mirada desenfocada, no nítida, Pallasmaa le llamará visión periférica. Se trata de una visión que nos integra en el espacio, mientras que la mirada enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores.

Esta mirada periférica y desenfocada no se aplica únicamente en la arquitectura. Es una de las herramientas de trabajo y uno de los dispositivos que creadores de la escena actual llevan a la práctica en sus coreografías. Una mirada que lejos de expulsarnos o convertirnos en meros espectadores de lo que estamos viendo, nos integra en estas creaciones. A modo de ejemplo, como he explicado en el análisis de *Dueto*, la primera escena de esta pieza se abre con I. Zabaleta sentada en una silla, con la mirada totalmente desenfocada. La coreógrafa mira hacia la puerta, su visión se cruza con la del público que está entrando en la sala. Sin embargo, la creadora no fija su mirada en ninguna de las personas, ésta se suspende en el fondo de la sala. También M. Valenciano en *Impregnaciones de la Srta. Nieve y guitarra* hace que su mirada pierda foco continuamente y la lleva a todo el espacio escénico, su mirada se abre como si quisiera desplegar y expandir todo su cuerpo, hacer que éste vibre en cada resquicio. Y en *He visto caballos* Mal pelo expande la experimentación tanto con la mirada periférica como con la improvisación.

Pallasmaa reconsidera la esencia misma de la visión y entra dentro de la crítica al oclarcentrismo —y al lugar central que la visión ha ocupado desde la antigüedad— que se ha hecho en el pensamiento contemporáneo. Ya en la Grecia Clásica Heráclito escribía que “los ojos son testigos más exactos que los oídos”³¹². Debemos a Platón y a Aristóteles la noción de los cinco sentidos, pero también la primacía de la visión. Siglos después, el pensamiento cartesiano recoge esta herencia y considera la vista como el más universal de los sentidos. El camino filosófico que va de la caverna platónica a la dióptrica de Descartes acostumbra a presentar la visión como el más noble de los sentidos. Sin embargo, Descartes ya identificó la vista con el tacto, “un sentido que él consideraba como el más certero y menos vulnerable al error que la vista”³¹³.

³¹¹ *Ibidem.*, p. 12

³¹² *Ibidem.*, p. 15

³¹³ *Ibidem.*, p. 19

La crítica al imperio de la visión, que empieza a tomar relevancia desde finales del siglo diecinueve en adelante, tiene como blanco principal el poder de abstracción, distanciador y exteriorizador de la visión. Ésta, entronizada como matriz y garante de la verdad en la cultura occidental, explica Pallasmaa, tendría la capacidad de disponer de la realidad de manera frontal y exterior al observador, y de someterla a un proceso de objetivación y de estabilización que son el punto de partida para su dominio, manipulación y control. La crítica al ocularcentrismo se inicia con Nietzsche, quien ya intentó subvertir la autoridad del pensamiento ocular. También mantuvieron posiciones antioculares, entre otros, H. Bergson, G. Bataille, M. Merleau- Ponty, J. P. Sartre, J. Lacan, G. Debord, R. Barthes, M. Foucault y J. Derrida. Merleau- Ponty, desde una concepción táctil de la visión criticó el regimen cartesiano predominante y su privilegio de un sujeto ahistórico, imparcial, acorporalizado, totalmente ajeno al mundo”. Como acabamos de ver su obra filosófica se centra en la percepción y en una concepción encarnada de la visión.

En la actualidad, en plena era teconológica, no cabe duda de que la vista y el oído son los sentidos predominantes. Sin embargo, para Pallasmaa, si liberamos al ojo del deseo implícito de control y activamos una mirada desenfocada y periférica, “el ojo será capaz de nuevo de abrir nuevos campos de visión y pensamiento. La pérdida de foco ocasionada por la corriente de imágenes puede emancipar al ojo de su dominio patriarcal y dar lugar a una mirada participativa y empática”³¹⁴. Las nuevas tecnologías, utilizadas de otra manera según Pallasmaa, también podrían ayudar al cuerpo a destronar la mirada desinteresada del espectador cartesiano desencarnado.

En el artículo “Visión periférica. Ojos para un mundo común”, Marina Garcés continúa la línea de pensamiento de M. Merleau- Ponty y también se apoya en la propuesta de mirada periférica que hace J. Pallasmaa. En este artículo Garcés se pregunta si es posible proponer hoy una reivindicación de la vista y de la visión que pasa por la liberación de la mirada. Su hipótesis será que no son los ojos los que encierran al espectador en la separación y en la pasividad, sino las condiciones histórico-políticas que han conformado nuestra mirada sobre el mundo. La desencarnación de la visión que efectivamente ha predominado en el pensamiento filosófico clásico de Platón a Descartes, es la que ha separado la vista de lo sensible³¹⁵.

³¹⁴ *Ibidem.*, pp. 34-35

³¹⁵ “De Ponty a la hermenéutica, de Lacan a Althusser, del postestructuralismo al postmodernismo, de Blanchot a Derrida, el lenguaje ofrece un nuevo campo para la producción de sentidos nuevos, para la guerra de los discursos. [...] Sin poder entrar aquí a analizar con detalle estos dos frentes de impugnación del predominio de lo visual, lo que vale la pena retener es cómo en todos estos planteamientos no sólo se

Hoy el filósofo al que Garcés llama con cierta ironía “el espectador de la verdad”, no tiene cuerpo. De la misma manera, el espectador contemporáneo del mundo, recibe sus imágenes sin ser tocado por ellas, sin verse afectado por el encuentro con su verdad. En este sentido, explica Garcés que es importante no confundir las emociones del espectador contemporáneo con la posibilidad de ser o no ser afectados por la realidad que compartimos. En plena era del capitalismo emocional, se pregunta Garcés qué significa hoy ser afectado y las diferencias, por tanto, entre la emoción y la afección. En este sentido, lanza una serie de preguntas que apuntan acertadamente el centro del problema,

¿Qué tiene que pasar para que el cuerpo y el lenguaje descubran su necesaria alianza con los ojos sensibles, tan maltratados por el imperio visual occidental? ¿Qué tiene que pasar para que la crítica a la centralidad de la visión no empuje a nuevos Demócritos contemporáneos a arrancarse los ojos, ya no para ver mejor con el alma, sino para tocar mejor con la piel o para agudizar la escucha del susurro de nuestra tradición cultural? ¿Cómo dejar que los ojos caigan en el cuerpo y asumir todas las consecuencias políticas, epistemológicas, vitales y artísticas de esta caída?³¹⁶

El artículo de Garcés se abre con la cita de Plotino, “Somos lo que miramos”, pero ya al final de su artículo Garcés afirmará que no somos lo que vemos sino aquello que decidimos ver. En este sentido, y a propósito del artículo de Rancière “El espectador emancipado” que ya hemos comentado y cuestionado, explica Garcés que el espectador no necesita ser salvado, “pero sí necesitamos conquistar juntos nuestros ojos para que éstos, en vez de ponernos el mundo enfrente aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros”³¹⁷. A partir de aquí, Garcés lanza un desafío tanto a las prácticas visuales y escénicas, como a las teóricas:

Encontremos modos de intervención que apunten a que nuestros ojos puedan escapar al foco que dirige y controla su mirada y aprendan a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a las visibilidades consentidas. No se trata hoy de pensar cómo hacer participar (al espectador, al ciudadano, al niño...) sino de cómo implicarnos. La mirada involucrada ni es distante, ni está aislada en el consumo de su pasividad. ¿Cómo pensarla?

comparte la unanimidad de la condena sino también el carácter incuestionable de la culpabilidad del ojo.[...] En el largo etcétera de este combate el poder la visión nunca pierde los atributos que le asignó la tradición metafísica y por ellos es condenada. La visión es desencarnada, así, tanto por sus defensores como por sus detractores”. Garcés, M. (2009) “Visión periférica. Ojos para un mundo común”, p. 86.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 87

³¹⁷ *Ibidem*, p. 90

La respuesta que Garcés ofrece pasa también por la propuesta de una mirada periférica y desenfocada. Y va un paso más allá de Pallasmaa cuando explica que en la periferia también aparece lo que no hemos decidido ver, se excede nuestra capacidad de comprensión y asoman el saber y no-saber, la nitidez y desenfoque, la presencia y la ausencia, la luz y la opacidad, la imagen y el tiempo. “Así, en la periferia, la distancia no es contraria a la proximidad. Se implican mutuamente”³¹⁸. La visión periférica es para Garcés la visión del cuerpo vulnerable, “liberado de la paranoia del control y de la inmunidad que aíslan habitualmente al espectador del mundo contemporáneo”. No podemos pretender ver ni saber todo, como ya hemos explicado con Ponty, ni siquiera podemos ver nuestra propia espalda, “aunque el mundo-imagen del capitalismo actual pretenda imponernos una idea de la totalidad que nos sitúe como individuos-marca”. De esta manera, el no-saber se presenta como el indicio de lo que está por hacer y de la necesidad de percibir el mundo con los otros.

Por lo tanto, liberar la visión significa en el planteamiento de Garcés practicar una mirada periférica que nos devuelve el mundo sin exigir, para ello, que nos arranquemos los ojos. “Todo lo contrario: en ellos, precisamente, puede estar la posibilidad de deshacernos de nuestra condición de espectadores distantes y aislados del mundo”³¹⁹. Garcés sigue entonces la propuesta de visión periférica de Pallasmaa y la necesaria pérdida de centralidad de la visión, como condición para tocar la piel del mundo. Sin embargo, a diferencia del arquitecto finlandés, Garcés no sitúa la mirada desenfocada en el tacto, en la tactilidad.

Cuando me refiero a percepción táctil en este trabajo, estoy situando el sentido del tacto en todo el cuerpo: podemos tocar lo que vemos, al igual que podemos tocar lo que escuchamos y leemos en escena. Frente al poder glacial y fragmentador de la vista, es cierto que hoy se ha convertido en algo recurrente reivindicar la tactilidad y la voz desde el arte. También en *Voic(e)scapes* hay un regreso a la tactilidad, a la voz y al lenguaje. Sin embargo, esto no significa que liberemos nuestra voz y nuestra capacidad táctil en detrimento de la mirada. No estamos renunciando a la mirada y tampoco nos ponemos frente a ésta, como ha sucedido en parte del pensamiento contemporáneo. Al contrario: de alguna manera nos hacemos más conscientes de que mirando y escuchando somos tocados por esos cuerpos y esas voces que se despliegan en escena.

Así, la mirada periférica y desenfocada se convierte aquí en una mirada táctil, una mirada que está entrelazada a una escucha que también se abre y deviene táctil. Mirada y

³¹⁸ *Ibidem*, p. 92

³¹⁹ *Ibidem*, p. 93

escucha se sitúan, entonces, en todo el cuerpo, en el que todos los sentidos son una especie de tacto. ¿A qué tipo de escucha me estoy refiriendo?

En su ensayo *Lo obvio y lo obtuso* escribe Roland Barthes que oír es un fenómeno fisiológico, mientras que escuchar es una acción psicológica. De los tres tipos de escucha que diferencia Barthes, la que se orienta hacia los índices, la que descifra y la que no se interesa en lo que se dice sino en quién habla, nos interesa esta última ya que el “yo escucho” se convierte en un “escúchame”. Escuchar a alguien, dice Barthes, oír su voz, exige por parte del que escucha una atención abierta, un intervalo del cuerpo y del discurso “que no se crispe sobre la impresión de la voz, ni sobre la expresión del discurso”. Lo que se da a entender al que así escucha es lo que el sujeto hablante no está diciendo: “trama activa que, en la palabra del sujeto, reactualiza la totalidad de su historia”³²⁰. Para Barthes una voz que se exterioriza por encima de lo inteligible y de lo simbólico arroja ante nosotros su grano. “El grano sería eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna”³²¹. Teniendo en cuenta el grano de la voz, Barthes distingue entre el *fenocanto* (el canto en el que la ejecución está al servicio de la comunicación) y el *genocanto* (aquel que es ajeno a la comunicación y a la representación). “El *genocanto* es el volumen de la voz que canta y que dice, el espacio en el que germinan las significaciones, desde el interior de la lengua y en su propia materialidad”³²². Entonces cuando hablo de escucha táctil en esta investigación me refiero a una escucha que más allá del significado se abre al volumen de la voz, una voz que no necesariamente canta pero sí habla desde el interior de la lengua y de su propia materialidad.

En cuanto a la relación entre habla y escucha, es interesante traer aquí la reflexión de Steven Connor. Hablar es táctil según Connor, cuando hablo, a partir de la boca que estaría funcionando como útero, mi boca no está en mí, sino que “yo estoy en mi boca”.

La acción de hablar es un acto de hacer. Hago palabras a partir de mí, a partir de mi materia prima. Esta forma primaria implica el oído, que actúa como una especie de mecanismo de feedback. No me escucho a mí mismo exactamente mientras hablo, ya que me parece escuchar los sonidos de las palabras antes de darles forma. Pero escucho este sonido de manera cinética, como algo a lo que debo dar forma, como una postura o un patrón de tensión o tracción³²³.

³²⁰ Barthes, R. (2009) *Lo obvio y lo obtuso*, p. 289

³²¹ *Ibidem.*, p. 304

³²² *Ibidem.*, p. 305

³²³ Connor, S. (2004) *Intersensoriality*, conferencia

Connor se inclina por un funcionamiento topológico de los sentidos. Si todos los sentidos están localizados en la piel, estos estarían entonces conectados entre sí mediante una membrana de tactilidad. En efecto, también para Connor el tacto parece ser el modo primario de nuestra atención sensorial y se presenta como el más versátil y variado de los sentidos, “porque parece estar formado de manera diferente, dependiendo de la particular aprehensión que envía, si es una forma, una textura, un volumen, el espacio, la tirantez, el calor o el peso”³²⁴.

Estamos, en todo caso, ante cuerpos, palabras y voces que adquieren volumen, tactilidad, y podemos aprehender con los ojos y la escucha situados ya en todo nuestro cuerpo. Si ver es palpar con la mirada ahora sí podemos añadir que escuchar es palpar con los oídos, con una escucha que no atiende al significado, a la comunicación, ni a la expresión o representación, sino a la polifonía que despliegan estas voces encarnadas en escena.

³²⁴ *Ibidem*.

7.1.3. El tacto interior. El animal anestesiado

Fragmento: el relato del gato Murr

Es de noche pero un gato está despierto y si tenemos en cuenta sus palabras nunca ha estado tan despierto. Sólo en la noche, el gato narrador de *Opinions of Murr the Cat* nos sorprende con sus sentimientos sobre su existencia. El gato siente todo lo que está a su alrededor. Llega a decirnos que su sensibilidad le ha llevado a un punto elevado, quizá experimentado alguna vez por poetas. “¿Qué es lo que siente Murr mientras continúa despierto de noche sobre la ciudad?” se pregunta D. H. Roazen en su ensayo *The Inner Touch*. Para el gato Murr, como para Fausto, “Gefühl ist alles”, sentir lo es todo. A Través del sentimiento, Murr se encuentra lanzado a la existencia. El gato se abre a una experiencia. “Es la experiencia de sentido compartido por todos los sentidos individuales y siente [...] el sentido del sentir” (Heller- Roazen 2007: 19).

Heller- Roazen dedica su ensayo *The Inner Touch* al estudio del tacto interior y presenta en sus páginas una arqueología de la sensación. El autor americano emprende una búsqueda sobre el sentido común a todos los sentidos y se pregunta dónde se sitúa la capacidad de sentir que estamos sintiendo. Para ello recorre el pensamiento que ha analizado la capacidad del sentir desde la antigüedad hasta nuestros días.

Al igual que el gato Murr, explica Heller- Roazen que los griegos y latinos hablaban poco de la conciencia. No tenían ni un solo término que correspondiera con exactitud a nuestra “consciencia”, un nombre para una facultad cognitiva a través de la cual representamos nuestros pensamientos, es decir, a nosotros mismos. Los filósofos clásicos escribieron sobre la conciencia y la autoconciencia que, a diferencia de la razón, siempre ha sido vista como uno de los rasgos más bajos del alma. La conciencia era considerada como algo que compartían tanto animales como humanos.

Los griegos recurrieron al término *Aiethésis* para hablar simultáneamente de sensación, percepción y sentimiento. Se trataba de un término fluido que incluía los tres significados. La sensación implicaba para ellos pasividad, mientras que la percepción era actividad. En la época de Platón la *Aiethésis* se convierte en una palabra que asume todo lo que afecta a un ser vivo. Mientras que para Aristóteles la *Aiethésis* será el umbral que separa los seres con la capacidad nutricional, es decir, los animales, de los seres vivos con una mayor capacidad del alma (Heller- Roazen 2007: 24). Como hemos visto en el punto anterior, Aristóteles presenta el tacto como la forma más elemental de la sensibilidad, lo trata como el último de los sentidos. Su obra *De Anima* se convierte en un tratado sobre el alma y sobre la sensación, vemos y escuchamos, pero no sentimos que estamos viendo y no sentimos que estamos escuchando, escribía Aristóteles. Heller- Roazen, en su búsqueda del sentido común a todos los demás, se pregunta con Aristóteles cuál es el órgano correspondiente al tacto. A cada sentido le corresponde un objeto sensible, un órgano, ¿pero en qué medida puede el tacto admitir *un medium?*, se pregunta el pensador americano.

Un intervalo separa siempre el que toca de lo que es tocado y esto es lo que hace posible la posibilidad de la sensación. [...] La impresión de que el sentido del tacto no conoce distancia. [...] Sólo en el contacto, a diferencia de la visión, el oído y el olfato, lo sensible permanece demasiado cerca, y no podemos percibir la distancia que nos separa de él. [...] *Entre* lo que toca y lo que es tocado, en ese espacio, un cuerpo puede sentir que es diferente de otro, no importa lo cerca que esté (Ibídem: 27).

Una respuesta obvia a la pregunta sobre cuál es el órgano del tacto sería la carne, dice Heller- Roazen, pero la carne constituye el medio del tacto y, por este motivo, no puede ser su órgano ya que cuando hay contacto directo entre el objeto sensible y el órgano de sentido ninguna sensación puede ocurrir. “El tacto ocurre precisamente ahí donde la carne se pone en contacto con lo tangible, separado de él por las membranas más sutiles que prácticamente no pueden ser percibidas como tales”. No en vano, Aristóteles decía que la carne nos permite tener un rasgo distintivo respecto a las demás sensaciones, ya que no puede ser separada del cuerpo que siente. Sentimos lo tangible, escribió Aristóteles, no a través de *un medium* sino simultáneamente con el medio. Entonces, concluye Aristóteles, debido a su condición de *medium* la carne no puede ser un órgano y por lo tanto la parte responsable del tacto tiene que ser interna: “el órgano del tacto es interno” (Ibídem: 29).

Es posible, dirá Aristóteles distinguir entre sí la visión, el oído, el olfato y el gusto. Sin embargo, con el tacto no resulta tan simple, ya que el tacto es lugar de encuentro de muchas sensaciones opuestas, frío- calor, rugoso- suave y etc. Por este motivo, “la forma de sensación más fundamental, es decir, el tacto, permanece en más de un sentido y es también el sentido más elusivo” (Ibídem: 29). El poder táctil, entonces, parece albergar en sí la posibilidad de todos los demás. “Todos ellos”, escribe Aristóteles en el último capítulo de *De Anima*, “sienten por el tacto”. Tras esta afirmación, concluye Heller- Roazen que con el tacto el análisis aristotélico de la conciencia perceptiva alcanza su término más elemental, pero también su límite. Así, el tratamiento del tacto en *De Anima* anuncia una transición: extendido al cuerpo entero del animal viviente, el tacto ya no puede ser reducido a la actividad de ninguno de los sentidos.

La pregunta que Heller- Roazen se hace desde el inicio continúa entonces sin respuesta: el sentido de que estamos sintiendo, la cualidad sensitiva común, no se puede atribuir a la actividad de los cinco sentidos y tampoco a un sexto sentido. Incluso Aristóteles decía que debía de existir una facultad común que acompañara a todos los sentidos. Las sensaciones complejas y el sentido del sentir se empezaban a situar en una dimensión común y única de la sensación. A partir de aquí se pregunta Aristóteles, “¿y si la conciencia fuera una variedad del tacto y del contacto en sentido literal, un tacto interior, [...] un *sentido común* por el que nos percibimos a nosotros mismos?” (Ibídem: 40). Es importante aclarar que este *sentido común* que a partir de Descartes toma el significado de “buen sentido, de sentido común” que ha llegado hasta nosotros y es como lo entendemos hoy, significaba en la antigüedad *sensus communis*, fuerza de percepción y sensible, un sentido común a todos los demás.

En el penúltimo capítulo de su libro titulado “El animal anaesthetico”, Heller-Roazen explica que los pensadores de la antigüedad asumieron que un ser ético es por naturaleza un ser sensitivo. Pero obviamente, el ser humano, por un motivo o por otro, puede carecer de sensaciones, una insensibilidad que ya Aristóteles había definido como no humana pero tampoco consideraba animal.

Será a partir del siglo diecinueve cuando se empiezan a encontrar casos de enfermedad mental relacionadas con el sentir. Heller- Roazen recorre algunas de las enfermedades que alteran la personalidad o despersonalizan y han sido pensadas a lo largo de la historia del pensamiento hasta nuestros días, casi todas relacionadas con el hecho de sentir demasiado. Muchos casos psicológicos no han cesado de aumentar en la actualidad, dice Heller- Roazen, pero aún se podría ir más allá:

La pobreza de experiencia identificada por Benjamin, el estado de haber sido vaciado dicho por Heidegger para definir el aburrimiento que todos conocemos, la desbordante impresión de insomnio por el mero hecho de que hay una absoluta experiencia de despersonalización descrita por Levinas: todas son impresiones básicas, los sentimientos fundamentales de una cultura que ya se ha despedido de las fuerzas perceptivas que existían en la antigüedad (Ibídem: 289).

En efecto, nuestro mundo es ahora la imagen invertida del mundo antiguo, dice Heller-Roazen, de manera que hoy resulta difícil encontrar a personas errantes que sienten demasiado, ya nadie siente demasiado, “y los individuos que sienten menos de lo que sería una adecuada cantidad de disfrute y dolor, crecen cada día”. Esto explica que las figuras sin afectos, los personajes sin afectos, aumenten tanto en las obras de la literatura como en los manuales médicos y psiquiátricos. “Una insensibilidad común que a Aristóteles le habría parecido inhumana se ha convertido en la norma: podríamos re- escribir la frase de Musil, hombre sin cualidades perceptivas” (Ibídem 2007: 289). Esta transformación del ser viviente lingüístico desafía continuamente al pensamiento. Se trata para Heller- Roazen de un desafío ineludible que debería empezar con una investigación sobre la ausencia entre los seres pensantes de una percepción general: “cómo y dónde tuvo lugar el desvanecimiento que aún alberga una amenaza [...] la sensación de que podría dejar de, o podría ya, dejar de sentir del todo” (Ibídem: 290).

Heller- Roazen cierra su libro refiriéndose al intocable de Ponty: “tocar y tocarse (tocarse= tocante- tocado *touchant- touché*). No coinciden en el cuerpo: el que toca no es nunca exactamente el tocado”. Esto no significa que coincidan en la mente o a un nivel consciente. Por esto afirma que tiene que haber algo más que el cuerpo para llevar a cabo ese entrelazamiento. Esto sucede en lo intocable: eso que pertenece al *Otro* que nunca tocaré. Pero eso que nunca tocaré, él/ella tampoco lo toca; no hay privilegio del yo sobre el otro aquí. Lo intocable no es un tocable que permanece inaccesible. El inconsciente no es una

representación que resulta ser inaccesible. Lo negativo aquí no es un positivo que está en otro lugar (algo trascendente)³²⁵.

La aproximación de D. Heller- Roazen, apasionante, apocalíptica por momentos, me interesa por dos motivos. Por un lado, por su explicación sobre el sentido común y sobre el tacto interior, eso que hace que el tacto se precipite en todo mi cuerpo. Por otro lado, porque pone el acento en el peligro de dejar de sentir del todo y convertirnos en animales anestesiados. Esto no significa que en este trabajo, a través del análisis crítico de estas creaciones escénicas, esté proponiendo un regreso a un mundo que será feliz si todos recuperamos nuestra capacidad de sentir, de afectar y ser afectados. Ciertamente, sólo con la capacidad de sentir será difícil evitar que el espectáculo sea el lenguaje, evitar vivir en pleno capitalismo emocional y afectivo, o de cualquiera de los graves problemas que atraviesan nuestras vidas cotidianas. Pero la creación coreográfica actual en su diálogo extradisciplinar hace visible un sentir; hace visible otra cualidad del tacto: el intocable, lo que pertenece al otro, la sombra de lo sensible que nunca tocaré; hace visible una atención compartida y condensada en una multiplicidad de tiempos y espacios en los que podemos percibir el mundo que hay entre nosotros. Ahora sí, estamos a un paso del umbral.

³²⁵ Merleau- Ponty citado en Heller- Roazen (2007) *The Inner Touch*, p. 295

7.2. La sensación, el cuerpo vibrátil y la antropofagia

7.2.1. La sensación y el cuerpo vibrátil en Lygia Clark

¿Cuántos seres soy yo para ir a buscar siempre en el otro ser que me habita las realidades de las contradicciones? ¿Cuántas alegrías y dolores ha ofrecido mi cuerpo al otro ser que está secretamente dentro de mi yo, abriéndose como una gigantesca coliflor? En mi vientre habita un pájaro, en mi pecho un león. Éste no para de pasearse de acá para allá. El pájaro grazna, patea y es sacrificado. El huevo sigue envolviéndolo, como una mortaja, pero ya es el inicio de otro pájaro que nace inmediatamente después de la muerte. No llega a haber intervalo. Es el festín de la vida y de la muerte, entrelazadas³²⁶.

Paulo Sergio Duarte, el crítico de arte que entró en el estudio de Lygia Clark con la idea de participar en un documental y salió lleno de nuevas sensaciones, sintió que sentía. Al igual que en el cuento de E. Hoffmann, el gato Murr sentía que sentía. O como el pájaro y el león del fragmento de carta de L. Clark recién citado. No pretendo comparar al crítico de arte con un gato, pero el crítico que siente que está sintiendo y el gato para el que sentir lo es todo, o ese pájaro y ese león, me ayudan a ilustrar lo que Heller- Roazen ha recorrido desde la antigüedad hasta nuestros días y ha llamado el sentido del sentir. Probablemente, el crítico de arte no sabía dónde situar lo que estaba sintiendo, sus sensaciones, en qué parte de su cuerpo, y tal vez tampoco le resultó fácil encontrar las palabras para describírselas a Lygia Clark, su manipuladora de sentidos durante el tiempo que duró la sesión. No podemos preguntar al crítico cuáles fueron sus sensaciones y tampoco al gato, pero obviamente nos resulta más fácil tratar de situarnos en la piel del crítico e imaginar lo que sentía a medida que Lygia iba colocándole objetos relacionales por todo su cuerpo. Sólo tenemos el relato que la artista hacía sobre sus sesiones en sus cartas y lo que contaban las personas que compartían con ella la experiencia viva de sus objetos.

Pero, ¿qué es la sensación?, ¿cómo podemos pensarla?, ¿cómo podemos acercarnos a la sensación del crítico, del gato o de las personas que se dejaron en manos de Clark? Con la sensación nos adentramos en otro pliegue del sentir. Para Suely Rolnik en la relación entre subjetividad y el mundo, interviene algo más que la dimensión psicológica,

³²⁶ Clark, L. (1967) *Letter to Mário Pedrosa* en Rolnik, S. (1998) "El híbrido de Lygia Clark"

este algo más que interviene en nuestra relación con el mundo se produce en otra dimensión distinta de la subjetividad y bastante desactivada en nuestra sociedad. Es algo que captamos más allá de la percepción, pues ésta sólo alcanza lo visible. [...] Lo que denomino sensación es precisamente eso que se configura más allá de la percepción y del sentimiento en nuestra relación con el mundo³²⁷.

La psiquiatra y pensadora brasileña estudia y escribe sobre el extrañamiento que nos provocan las sensaciones y el cuerpo vibrátil en el trabajo de Lygia Clark, que como hemos visto tiene una triple potencia: estética, clínica y crítica. Según la neurociencia el cuerpo vibrátil³²⁸ es una capacidad subcortical presente en todos nuestros órganos de sentido. Este cuerpo nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas vivas que nos afectan y se manifiestan como sensaciones. “Mirar al otro solamente con la capacidad de percepción hace que ese otro termine estando fuera de mí”³²⁹. Rolnik se refiere aquí a una percepción que se reduce a lo visible. Como hemos visto, más allá de lo visible, si dejamos que nuestros ojos y nuestra escucha caigan en nuestro cuerpo y devengan táctiles, también podemos percibir el mundo que hay entre nosotros. Precisamente explica Rolnik que mediante las sensaciones se logra que el otro exista como presencia viva y real en mi cuerpo. La sensación permite, entonces, que en nuestra subjetividad la presencia del otro sea viva. “Es por la sensación o afecto de vitalidad que la subjetividad puede juzgar si el otro en cuestión produce un efecto de intensificación o debilitamiento de las fuerzas vitales de sí mismo”³³⁰.

Nos habitan pájaros y leones, dice Lygia Clark, son nuestro cuerpo- bicho. A partir de este planteamiento, Rolnik explica el cuerpo vibrátil como sensible a los efectos del agitado movimiento, de los flujos ambientales que nos atraviesan. “Cuerpo-huevo, en el que germinan unos estados intensivos desconocidos provocados por las nuevas composiciones que los flujos paseándose de acá para allá van haciendo y deshaciendo”³³¹.

El motor de la obra de Clark está relacionado con el cuerpo vibrátil, tanto de la creadora como en el receptor/ a. La artista brasileña buscó incitar a éste/ a que tuviera el coraje de exponerse al graznar del bicho, que el/la receptor/a se enfrentara a su

³²⁷ Rolnik, S. (2001) “¿El arte cura?”

³²⁸ S. Rolnik desarrolla estas y otras ideas en el artículo (2006b) “Lygia llamando” publicado en la revista *Brumaria* nº7 “Arte, máquinas, trabajo inmaterial”

³²⁹ Rolnik, S (2001) *ibídem*.

³³⁰ Rolnik, S. (2006a) “Antropofagia zombie”

³³¹ Rolnik, S. (1996) “El híbrido de Lygia Clark”, en *Lygia Clark*, p. 341

bicho. “Lo que Lygia quiere es que el festín del entrelazamiento de la vida y de la muerte salga de las fronteras del arte y se disemine en la existencia”³³².

Este propósito se va desarrollando a lo largo de toda la obra de Clark, pero se hace más presente a partir de la fase que inicia con *Caminhando* (1964). Desde este momento Clark lleva más lejos su exploración en el arte en detrimento de la vertiente mercantil de su obra. Recordemos que Clark se inicia como artista en 1947 y sus trece primeros años de trayectoria se consagraron a la pintura y a la escultura, trabajos que ocuparon muy rápidamente un lugar privilegiado en el ámbito del circuito artístico internacional. Sin embargo, a partir de 1963 su investigación se gira radicalmente: se vuelca en la creación de propuestas que dependen del proceso y movilizan el cuerpo de sus participantes. De esta manera Clark supera la reducción de la investigación artística al ámbito de la mirada.

Las propuestas de Clark han sido situadas dentro de las prácticas de experiencias sensoriales y de expresión corporal que tan en boga estuvieron en los años sesenta y setenta. Sin duda, la exploración de los sentidos es una de las grandes cuestiones de la experimentación artística de la época, pero la búsqueda de Clark se dirige a la movilización de dos capacidades: la capacidad de percepción y de sensación. Y lo hace sin renunciar al potencial crítico y clínico de su obra.

La primera capacidad [percepción], que nos es más familiar, nos permite aprehender la alteridad como un mapa de formas, sobre las cuales proyectamos representaciones con el fin de asignar a tales formas un sentido. La segunda capacidad [sensación], que debido a su histórica represión nos es menos conocida, nos permite aprehender la alteridad como un diagrama de fuerzas. Esta última resulta de la vibratibilidad de cada uno de los órganos de los sentidos, de su capacidad de dejarse afectar. [...] Dos modos de aprehender la realidad cuyas marcas forman dos tipos de memoria, con sus respectivas lógicas y complejidades propias³³³.

La tensión entre estas dos capacidades, entre la percepción y la sensación, es lo que según Rolnik moviliza y da impulso a la potencia de la imaginación creadora, es decir, la potencia del pensamiento, “en la medida en que las sensaciones que se van incorporando a nuestra textura sensible provocan una crisis de nuestras referencias, cuyo malestar nos impone la urgencia de inventar nuevas formas de expresión”³³⁴.

Lo cierto es que desde los años sesenta, numerosas prácticas estéticas han venido desertando de los museos. En esta época artistas como L. Clark y H. Oiticica,

³³² *Ibidem*, p. 343

³³³ Rolnik, S. (2006) “Lygia Ilamando”, p. 203

³³⁴ *Ibidem*., p. 205

entre muchos otros, estaban convencidos de que sus obras perdían sus fuerzas poéticas y vitales —de la que emanaba su poder de interferencia crítica con la realidad— encerradas en los museos o si las dejaban en manos de las fuerzas del mercado que empiezan a consolidarse con la hegemonía internacional del capitalismo financiero a finales de los años setenta. Estas fuerzas hegemónicas anesthesiaban la experiencia artística. Para estos y otros artistas experimentales, estas fuerzas eran precisamente las que mantenían la sensibilidad aprisionada en el ojo de lo visible³³⁵. En este contexto, estos artistas emprenden nuevas vías de experimentación, no sólo formales, sino también críticas. Buscan desterritorializar el objeto artístico y todo lo que rodea a éste. La propia Clark reconoce que tal vez su nueva vía de experimentación no sea considerada como arte y sin embargo decidió llevarla hasta el límite. Así, el objeto que ella crea sólo tiene sentido con y pasa a depender de la experimentación: hay que habitarlo, experienciarlo. Esto impide que el objeto sea simplemente expuesto o que el/la receptor/a se limite solamente a consumirlo sin quedar afectado por éste. El objeto pierda su autonomía, se convierte en una potencialidad que puede ser experimentada por el receptor/a. El sujeto puede ser afectado o no en su subjetividad, y es en este mismo lugar donde el objeto puede alcanzar su máxima potencia de contagio con el receptor.

“Objetos relacionais”³³⁶ y “Estruturação do self”, son sus dos últimas obras, cuyas sensaciones experimentó el crítico Paulo Sergio y vemos en el documental *Memoria do corpo*. Son los elementos de un ritual iniciático que la autora instaura a lo largo de sesiones regulares con cada receptor. Pero, ¿a qué somos iniciados en este consultorio experimental?, se pregunta S. Rolnik. A la vivencia del desmontaje de nuestro perfil, explica, de nuestra imagen corporal, “para aventurarnos en la procesualidad hirviente de nuestro cuerpo- vibrátil sin imagen”. Se trataba, entonces, de objetos que llevan al cuerpo- huevo, extraños objetos que tenían el poder de hacer que uno/a pueda diferir, separarse, de sí mismo. El viaje hacia ese más allá de la representación era tan intenso, cuenta Rolnik, que Lygia dejaba una piedrecita en la mano del/a receptor/a durante toda la sesión para que pudiera encontrar el camino de regreso, regreso a lo familiar, lo conocido, lo doméstico.

En definitiva, todo lo que constituye el escenario tradicional del arte se desterritorializa en la propuesta de Clark: el espacio, los objetos, los personajes (el artista, el espectador, el crítico), el modo de presentación, de divulgación y de

³³⁵ *Ibidem.*, p. 203

³³⁶ Los objetos relacionales se componen de pequeñas bolsas de plástico o de tela llenas de aire, de agua, de arena o de poliestireno; tubos de caucho, rollos de cartón, trapos, medias conchas, miel y otros muchos objetos inesperados se desplegaban por en el espacio “poético” que ella creó en una de las habitaciones de su apartamento y al que dio el nombre de “consultorio”.

recepción de la obra. Sin embargo, Lygia consideraba que es necesario dar un paso más. Sentía la urgencia de inventar un dispositivo que permitiera atravesar la barrera fantasmática y fue así como creó la *Estructuración del Self*, su último gesto experimental. Este nuevo foco de investigación pasaba a la memoria de los traumas y de los fantasmas del/a receptor/a. Clark procuraba explotar el poder de los objetos que creaba para traer a la luz esta memoria y “vomitar la fantasmática”. La artista recibía a cada persona individualmente en sesiones que duraban una hora, durante meses y en ciertos casos más de un año. A partir de las sensaciones de la presencia viva del otro en su propio cuerpo vibrátil en el transcurso de cada sesión, Lygia definía el uso singular de los *Objetos relacionales*: este era el nombre genérico que asignó a los objetos que había trasladado de las propuestas anteriores a la *Estructuración del Self*. Es esa misma cualidad de apertura al otro lo que la artista quería provocar en los receptores y receptoras mediante este trabajo. Y la obra se realizaba precisamente en esta relación. “Todas mis investigaciones me llevaron a hacer lo que hago, que no es psicoanálisis. [...] Exigen la participación del espectador. Mi trabajo siempre estuvo guiado por la voluntad de que el otro experimentara, no sólo experimentara yo”³³⁷.

Con la creación de los *Objetos relacionales* y la *Estructuración del self* Lygia Clark provocó una separación entre su obra y el mundo del arte al que pertenecía hasta entonces. Su trabajo no fue comprendido y como consecuencia la artista fue marginalizada del mundo del arte. Como reacción, la respuesta de Lygia será autodenominarse psicoterapeuta, una suerte de respuesta ante la sordera ambiental que se constituye alrededor de su obra e los años setenta. Muy diferente, opuesta, al éxito que logra su obra durante los años cincuenta y sesenta a nivel internacional. La misma Rolnik reconoce que incluso ella se conformó con esta autodenominación o autoexclusión de la posibilidad estética que aún albergaban sus creaciones y aceptó emprender, a petición de la propia Clark, una lectura limitada al aspecto psicoanalítico de su obra.

Años después, a raíz de sendas exposiciones que Rolnik ha dedicado a la artista en Brasil y en Francia³³⁸, la teórica considera que en el fondo Clark nos está proponiendo que habitemos la frontera en la que ella misma había decidido instalarse.

³³⁷ L. Clark (1968) “Carta a Hélio Oiticica”, en Rolnik, S. (1996) op. cit. p. 347

³³⁸ Musée de Beaux Arts de Nantes (2005) y Pinacoteca del Estado de Sao Paulo (2006). El objetivo de Rolnik en estas dos exposiciones fue que se pudiera ver más allá de lo visible aquello que Clark pretendía transmitir mediante sus estrategias formales y “traer a la luz la memoria de las potencias de estas propuestas mediante una inmersión en las sensaciones vividas en las experiencias que las mismas suministraban, así como activar el trabajo de volverlas decibles (tarea para la cual yo contaba con mis treinta y tantos años de práctica clínica). [...] En otras palabras, la cuestión no era desarrollar un trabajo de registro del pasado y su archivado, sino una intervención en la actualidad”. Rolnik pensó que solamente de esta manera podría irse más allá de la condición de *archivo muerto* en que se convertía la obra de Clark en los museos y hacer de ésta una memoria viva, productora de diferencias en el presente. “Ligia llamando”, pp. 204-210

Por este motivo, siguiendo esta propuesta, más que traer esta obra hacia la clínica, que fue lo que se hizo en los años setenta, Rolnik propone salir al encuentro de su potencial estético y clínico y habitar esa frontera. “Yo no pienso que haya habido una Lygia artista y otra terapeuta. Es más creo que esta división atenúa la fuerza disruptiva de su obra. [...] Lygia quería dislocar el objeto de su condición de fin, a una condición de medio”³³⁹. Por este motivo explica Rolnik que el híbrido arte/ clínica que se produce en la obra de Clark explicita la transversalidad que existe entre estas dos prácticas. Y en este caso para Rolnik si se problematiza esa transversalidad, tanto la práctica artística como la clínica presentan una dimensión política. “Desde la perspectiva de su hibridación, se revelan como fuerzas de resistencia contra la esterilización del poder disruptivo [...] entre la infinita germinación del cuerpo- huevo y la finitud de las formas que encarnan cada una de sus creaciones”³⁴⁰. En ambas prácticas, dice Rolnik, encontramos la presencia de una misma dimensión crítica: el ejercicio de una dislocación del principio constitutivo de las formas de la realidad que predominan en nosotros. Y por tanto, deshacerse del apego a las formas- mortaja, que ya son parte de nuestra referencia, para poder constituirse y reconstituirse en el entrelazamiento de la vida y la muerte o, en palabras de Clark, “para que todo en la realidad sea proceso”.

Situar la obra de Clark solamente en el terreno de la clínica desactiva entonces la fuerza de potencia de su híbrido. Clark se situó en el borde del arte de su tiempo y esto inyecta nuevos rumbos al arte, revitalizando su potencia de contaminación. El artista como la figura que genera condiciones para que el receptor pueda dejarse embarcar en el desmontaje de las formas –incluso las suyas propias–, explica Rolnik, “a favor de nuevas composiciones de flujos, que su cuerpo vibrátil va viviendo a lo largo del tiempo”. El objetivo de derivas como la de Clark no era en la mayoría de los casos –y sigue sin serlo en la actualidad– el de abandonar el arte, sino habitar la tensión de sus bordes, exiliarse de su “sistema” para asegurar la respiración de la experiencia artística en su fuerza crítica, a menudo sofocada por los espacios institucionales.

El giro que Clark lleva a cabo en su obra se sitúa en el contexto de un cambio importante de transformación en el arte internacional: la transición entre el arte moderno y el arte internacional. En el arte moderno el artista es una antena que capta las sensaciones y las cosas en su encuentro con este mundo, y que opera su desciframiento en el trabajo con la propia materia. Si en el arte moderno el artista descifra los devenires del mundo en la propia inmanencia de la materia, el artista contemporáneo amplía el trabajo con la materia del mundo yendo más allá no sólo de los materiales tradicionalmente elaborados por el arte, “sino también de sus

³³⁹ Rolnik, S. (1998) “El híbrido de Lygia Clark”, p. 345

³⁴⁰ Ibidem., p. 345

procedimientos [...]. Se toma la libertad de explorar los materiales más variados³⁴¹. El arte se convierte así en una práctica de problematización, es decir, de desciframiento de signos y producción de sentido.

Hoy nos encontramos, según Rolnik, ante una situación paradójica. Por una parte, el arte constituye un ámbito bien delimitado, lo que da la impresión de un cierto desvanecimiento del cuerpo vibrátil fuera de los contextos en los que opera. “Se instaura un tipo de subjetividad que tiende a desconocer los estados intensivos y a orientarse únicamente hacia la dimensión formal³⁴². En gran medida, el hecho de que el mercado se haya convertido prácticamente en el único dispositivo de reconocimiento social contribuye a esta desconexión. Por este motivo, las subjetividades valoran las formas en función de este reconocimiento y no según la eficacia que éstas tienen como vehículos de sentido. Un segundo motivo de paradoja es para Rolnik el hecho de que nos encontremos continuamente atravesados y habitados por flujos e intensidades de todo el planeta, debido a los avances tecnológicos “nuestro cuerpo- bicho patea más que nunca”. Se simultanean una infinitud de producción de diferencias y la finitud de las formas. Y de esta manera, en un momento en el que las formas son más efímeras que nunca, “entre el huevo y la mortaja no llega a haber ni siquiera un intervalo³⁴³. En otras palabras, concluye Rolnik, muchos flujos, muchas hibridaciones, una producción de diferencia, pero paradójicamente existe muy poca escucha a este rumor, poca fluidez, un poder de experimentación debilitado.

La disparidad entre el bicho y el hombre, reducida a oscilar entre la reserva ecológica del arte y el asilo en la clínica, ve cómo su poder disruptor se vuelve estéril. Al no encontrar vías de existencialización, las diferencias acaban siendo abortadas. Estética y ética se disocian: el proceso de creación experimental de la existencia se desactiva; la vida mengua³⁴⁴.

Existe poca escucha, poca experimentación y demasiados intentos de categorización —o en su defecto, olvido y desinterés— hacia prácticas artísticas que habitan la hibridación, desde los bordes. Limitar estas prácticas a un solo ámbito interrumpe la experiencia creadora de los devenires que pueden desencadenarse en el proceso. Cartografiarlas desde la apertura, habitar su experimentación, dejar que caiga en todo nuestro cuerpo, puede restituir a estas prácticas artísticas su potencia

³⁴¹ Rolnik, S. (2001) *El arte cura*, p. 5 y 6

³⁴² Rolnik, S. (1998) *op. cit.*, p. 342

³⁴³ *Ibidem.*

³⁴⁴ *Ibidem.*, p. 343

crítica y clínica. Es lo mínimo que se puede hacer cuando se desea devolver “un poco de esa alegría, de esa fuerza, de esa vida amorosa y política que ella supo dar, inventar”³⁴⁵.

Tras este breve recorrido por los últimos años de su trayectoria, no podemos entender la obra de Clark solamente como una experiencia mutisensorial, sino más bien como una vivencia en la que nuestras sensaciones se ven desplazadas, no sabemos dónde situarlas y tiene la posibilidad de activar nuestro cuerpo vibrátil. Vivencia, por lo tanto, en la que podemos ser afectados, si entendemos los afectos como la capacidad que tienen los sentidos para resonar en nuestros propios cuerpos y provocar pequeñas modificaciones y desplazamientos en nuestro pensamiento, como veremos con Massumi. Resonancia que también reflejan la voz y el lenguaje en la danza que emancipa su voz, que ya no podemos entender solamente como prácticas polisensoriales, sino también como prácticas de problematización y cuestionamiento, ya que son prácticas que buscan alejarse de cualquier operación anestésica.

Cuenta Mónica Valenciano que tras ocho años de trabajo colectivo con El Bailadero, cuando trabajó en *Impregnaciones de la srta. Nieve y guitarra* apareció en ella por primera vez el cuerpo vibrátil. Un cuerpo que también fue percibido como tal por el público en la única presentación que se ha hecho de esta pieza. Durante la escenificación la forma se vació.

Todo era más gaseoso. Creo que es lo mejor que he hecho. [...] Fue tan fuerte encontrarme con esta pieza y perder la forma, ver que ella me bailaba a mí. Era una resonancia pura de mí, llegué a esto. Sí, ahí apareció la vibración. Yo no hacía nada, mis cinco sentidos estaban completamente expandidos, había una comunión tal que eran casi ellos los que bailaban. Yo creaba el espacio para que ellos, las personas del público, bailaran. De una forma además que no se daban ni cuenta. Empezaron a hacer textos, un montón de cosas. Completamente también en esta parte de juego que hay en mí. Se produjo una comunión [...] muy emocionante.³⁴⁶

Vera Mantero experimento su cuerpo vibrátil mediante el trabajo con la voz. Cuenta que en una clase de canto cuando vivía en Nueva York y se estaba formando en danza, tuvo un profesor que estaba especializado en un conocimiento psicológico

³⁴⁵ Deleuze, G. (1988) *L'Abecedaire* en www.periferike.org

³⁴⁶ Fragmento de la conversación mantenida con Mónica Valenciano en junio de 2010.

profundo de la voz. En sus clases, Vera sintió que se activaba otro lugar en su cuerpo vibrátil.

Estaba trabajando el cuerpo para que el lenguaje y las memorias salieran. No sabía que este profesor mezclaba esta técnica con el canto. Yo iba para aprender a cantar. El me hacía cantar. Luego hacíamos ejercicios de bioenergética, que aún no sabía lo que eran, y luego volvía a cantar la misma canción. Y lo curioso es que la canción salía de manera completamente diferente. Era una revelación, una apertura, súbitamente la voz estaba inyectada de emociones de sentimientos, se abría de otra manera.³⁴⁷

En esta experiencia también resuena la de Suely Rolnik cuando cuenta que en esa tarde de canto, durante su exilio en París, pudo distinguir entre la voz viva y la voz muerta del disco de ópera que Deleuze le había regalado. Esa tarde su voz activó un cuerpo que decidió regresar a su Brasil natal. La voz y el movimiento activan, entonces, cuerpos vibrátiles que aún siguen resonando.



As a raindrop falling into the mouth of silence © Maska

³⁴⁷ Fragmento de la conversación con Vera Mantero en Gijón (9.5.10).

7.2.2. Lo relacional: la subjetividad antropofágica

El aspecto de lo relacional activado mediante sus objetos y las fuerzas vibrátiles fue probablemente la forma que Clark encontró para apartarse del individualismo que empezaba a extenderse en el terreno del arte. Más en concreto, alejarse de la pareja formada por el/la artista “en estado de goce narcisista y su espectador o espectadora pasiva en estado de anestesia sensible”³⁴⁸. Como he explicado, la separación de Clark coincide con la demanda participatorial que se da a partir de los años sesenta en el arte. Sin embargo, también Clark toma distancia de estas propuestas de la participación espectacular o de interactividad que estaba tomando fuerza. En este sentido, en la relación epistolar que mantuvieron Lygia Clark y Hélio Oiticica llama la atención la manera en la que ambos artistas insisten en distinguir sus propios trabajos de las prácticas que reivindicaban la participación. La noción de lo relacional debía estar unida, de manera inseparable, a un cuerpo vibrátil que impedía la neutralización de la experiencia estética, crítica y clínica. Frente a esta aproximación en muchas de las propuestas que se hacen en la actualidad, explica Rolnik, lo que se suele clasificar y teorizar como relacional,

es un ejercicio estéril de entretenimiento que contribuye a la neutralización de la experiencia estética, cosas de *ingenieros de pasatiempos* para parafrasear a Lygia Clark. Una tendencia tan a gusto del capitalismo cognitivo que se expande junto con éste, exactamente con el mismo ritmo, velocidad y dirección. Tales prácticas establecen una relación de exterioridad entre el cuerpo y el mundo, donde todo se mantiene en el mismo lugar³⁴⁹.

Con sus propuestas vibrátiles y experiencias relacionales, Clark busca alejarse de esta cosificación y que las relaciones entre los cuerpos se hagan vivas: ésta es la condición previa para que se libere la fecundidad del encuentro con el otro que el trabajo de Clark busca movilizar e infiltrarse así en los intersticios del mercado del arte. Son precisamente estas fuerzas vivas y vibrátiles las que también encontramos en las prácticas escénicas que estoy explorando en este trabajo. Obviamente, estos artistas no hacen explícita la posible potencia clínica y crítica de sus propuestas. Es cierto que el hecho de estar atravesado por fuerzas vivas y vibrátiles es algo que comparten muchas de las creaciones que se están llevando a cabo en la actualidad en el ámbito de las artes escénicas. Sin embargo, como hemos visto hasta ahora la emergencia de

³⁴⁸ Rolnik, S. (2006b) “Lygia llamando”, p. 207

³⁴⁹ Ibidem, p. 207

la voz, el cuerpo que afirma yo hablo y se hace realizativo en las creaciones de *Voic(e)scapes*, pueden ponernos en relación con nuestro cuerpo vibrátil de una manera específica: la voz conecta el cuerpo al lenguaje, a ese cuerpo que experimenta con sus palabras y las escribe en el espacio para que sean leídas, entrelaza el cuerpo y sus voces, aunque éstas escapen continuamente. En estas prácticas artísticas performativas podemos tocar eso de mí que no soy yo y eso de ti que no eres tú, el mundo que emerge entre nosotros si consideramos el cuerpo como un tejido, como deseo, como carne que nos envuelve.

Llamaré a estas fuerzas vibrátiles y a estos dispositivos escénicos “archi-vivos” por dos motivos. En primer lugar, porque debido a sus largas trayectorias estos creadores son archivos- vivos de las modificaciones que se han ido dando en el paradigma del cuerpo. Y, en segundo lugar, porque como prácticas corporales, nos permiten mantener activa y viva nuestra mirada y escucha táctiles. Una recepción táctil de la voz y de la palabra que ya no situamos solamente en un nivel perceptivo sino que pasa al nivel de la sensación y de nuestro cuerpo vibrátil y, como consecuencia, también a los afectos.

En esta recepción táctil y viva, ciertamente, nos sentimos un poco devorados. Digo devorados en sentido figurado, en sentido de contaminación, osmosis: hay algo en nosotros que puede transformarse tras estas experiencias, nos afectan y por lo tanto podemos también afectar en ellas. Me estoy refiriendo a una devoración y una antropofagia que actúa en lo no- visible y activa diferentes estrategias de deseo como explicaré a continuación.

La antropofagia es un tema recurrente para Clark y también para Rolnik. No en vano es una cuestión que funda la literatura de viajes del Brasil colonial, mito que fue reactivado en la década de 1920 por el Movimiento Antropofágico, una tendencia que se desarrolló en el seno del modernismo brasileño³⁵⁰. El origen de la práctica antropofágica se sitúa en los indios tupís: consistía en devorar a los enemigos, pero no a cualquiera, únicamente a los guerreros bravos. Se ritualizaba de este modo una cierta relación con la alteridad: seleccionar a sus otros en función de la potencia vital que su proximidad intensificaría; dejarse afectar por esos otros deseados al punto de absorberlos en el cuerpo para que algunas partículas de su virtud se integrasen a la

³⁵⁰ Con una matriz dadaísta y una práctica constructivista transfiguradas, marcó una diferencia en el escenario internacional del Modernismo. La figura de Oswald de Andrade es un emblema de este movimiento.

química del alma y promoviesen su refinamiento. El Movimiento Antropofágico extrae y reafirma la fórmula ética de la relación con el otro que preside este ritual, para llevarla al terreno de la cultura³⁵¹. Una vez contextualizada la antropofagia, me interesa traer aquí la definición de subjetividad antropofágica que Rolnik da en su artículo “La vacuna antropofágica”³⁵². La subjetividad antropofágica es la ausencia de identificación absoluta y estable con cualquier repertorio y la inexistencia de obediencia ciega a cualquier regla establecida. Esta ausencia de obediencia genera una plasticidad de contornos de la subjetividad, en lugar de identidades fijas se da una apertura a la incorporación de nuevos universos. La subjetividad antropofágica tiene para Rolnik características bien diferenciadas. En primer lugar, se trata de un tipo de relación con la alteridad que produce una alegría en el cuerpo, prueba de la pulsación de una vitalidad. En segundo lugar, depende de un cierto estado del cuerpo en el que sus cuerdas nerviosas vibran la música de los universos conectados por el deseo. En tercer lugar, constituye una política distinta de la de una subjetividad regida por el principio identitario-figurativo que consiste en la personalidad de un yo, individualidad amurallada, sujeta a sus vivencias psíquicas y comandada por el miedo de perderse de sí. Y por último, su génesis se produce por alianzas y contagios, un rizoma infinito que cambia de naturaleza y rumbo a merced de los mestizajes que se operan en nuestra antropofagia cultural.

A propósito de la antropofagia y su manera de conformar la subjetividad, Rolnik propone precisamente la vacuna antropofágica como posibilidad de alejarse de una identidad preestablecida. ¿Cómo recomponer una identidad en este mundo en el que los territorios nacionales, culturales, étnicos, religiosos, sociales, sexuales perdieron su aura de verdad, se desnaturalizaron irreversiblemente, se mezclan de todas las formas posibles, fluctúan o dejan de existir? ¿Cómo reconstituir un territorio en este mundo movedizo? ¿Cómo arreglárselas con esta desorientación? ¿Cómo reorganizar algún sentido?, se pregunta Rolnik. Adelanta una posible respuesta cuando afirma que otro tipo de voz desafina nítidamente en el mundo, una voz cuyo timbre no expresa ni juicio ni drama, sino la vibración de los movimientos de un mundo que no es ni mejor ni peor que otros, sino que como cualquier otro es singular, con sus maneras de afirmar la vida y también de deteriorarla, con territorios en vías de desaparición y otros esbozándose, territorios que piden cartografías de sentido.

Sugiero, entonces, sentir y habitar las piezas que estoy explorando como cartografías cuyo sentido también debemos pensar. No podemos pasar por alto el

³⁵¹ Rolnik, S. (2006a) “Antropofagia zombie”, p. 184

³⁵² Rolnik, S. (2006c) “Más allá del principio de identidad. La vacuna antropofágica” en <http://caosmosis.acracia.net/?p=211>

campo experiencial que estas piezas despliegan, la multiplicidad de sentidos de estas creaciones. No podemos dejar de abrirnos a las cartografías de sentido que están experimentando, en las que nos incluyen a nosotros, ya espectadores vivos y activos, sin que nuestra creación de sentido pase necesariamente por la participación.

En los años cincuenta, esa voz cuyo timbre no expresaba ni juicio ni drama, permitió activar una subjetividad flexible que desbordó a la vanguardia cultural brasileña. Las fuerzas del deseo, la creación y la acción, se orientaron hacia una audaz experimentación existencial. La subjetividad flexible fue adoptada como política del deseo por un amplio número de personas que activaron desplazamientos respecto a los modos de vida corrientes y se trazaron nuevas cartografías.

Sin embargo, a partir de los años setenta se abre una escena de crisis que se extiende hasta nuestros días y va tomando cuerpo una subjetividad anestesiada en su ejercicio vibrátil de lo sensible y disociada de la presencia viva del otro. “Una especie de antropofagia zombie: la muy exitosa actualización contemporánea del polo reactivo de esta larga tradición”³⁵³.

En este sentido, para Rolnik se hace preciso activar una nueva política de subjetivación que ella relaciona con el éxodo, propuesta que comparte con pensadores como P. Virno. La reactivación del movimiento de éxodo hacia una experimentación artística, política y existencial cada vez más intensa y en palabras de Rolnik parece estar comenzando a liberar la subjetividad flexible contemporánea de su instrumentalización perversa. Una serie de aspectos caracterizan la nueva política de subjetivación. Estos aspectos incluyen la activación del ejercicio vibrátil de lo sensible y la emergencia de una instancia de la subjetividad cuya función es exactamente la de señalar como una alarma a la disonancia entre los efectos de los dos ejercicios de lo sensible, así como la inadecuación de los mapas empíricos vigentes y la necesidad de crear otros.

Con un self-nómada activo, la subjetividad es llevada a desarrollar su libertad para desplazarse desde los territorios a los que está acostumbrada, negociando entre conjuntos de referencias, haciendo otras articulaciones, estableciendo otros territorios. Al igual que los nómadas que saben que tienen que crear un nuevo territorio cada vez que la vida lo indica o lo requiere como condición para mantener su procesualidad.

Es el self- nómada el que orienta este proceso mediante su condición de interfaz entre el diagrama virtual de sensaciones y el mapa actual de representaciones, y complementa su función de alarma indicando que es necesario hacer un movimiento de

³⁵³ Rolnik, S. (2006a) “Antropofagia zombie”, *ibídem*, pp. 201- 202. Esta subjetividad anestesiada dialoga con la persona sin atributos y sin capacidad de sentir que hemos visto con D. Heller- Roazen en el punto anterior.

lo virtual hacia lo actual. [...] Lo que se forma es un tipo de subjetividad que incorpora la paradoja de lo que constituye como temporalidad: en otras palabras, una subjetividad procesual, singular e impersonal que es multiplicidad y devenir³⁵⁴.

De todas formas, Rolnik es consciente de que el modo antropofágico de subjetivación, debido a su flexibilidad, también muestra que la libertad de hibridación en sí misma no es garantía de nada, ya que puede ser utilizada por muchas políticas diferentes, desde la más crítica a la más reactiva. Lo que sucedió a finales de los setenta y de los ochenta cuando esta fuente de fuerza creativa movilizadora por la desterritorialización fue instrumentalizada por el capital, es tan solo un ejemplo de ello.

En *Uma misteriosa coisa disse e. e. cummings* encontramos una de las maneras de mantener esa subjetividad flexible y evitar que sea instrumentalizada, ya que sus micromovimientos no entran en el campo de la visión del dominio público. Esta pieza es sin duda una coreografía de problematización, de cuestionamiento, como hemos visto hasta ahora. Se sitúa en un lugar de complejidad y descentramiento entre lo animal y lo humano, entre la mujer negra y la mujer blanca, entre lo diabólico y lo angelical. Así, a la hora de abordar la figura de Josephine Baker y un periodo de documentación, en lugar de representar la figura de la mítica bailarina, Mantero decidió adentrarse en ese lugar de complejidad, en las sensaciones y vibraciones que podía generar de esta manera.

Pero, ¿qué relación existe entre la sensación y la vibración? Y, sobre todo, ¿cómo se relacionan ambas con los afectos? Hemos visto que Rolnik denomina a la sensación afecto de vitalidad, que se configura más allá de la percepción y de nuestra relación con el mundo. B. Massumi, por su parte, explica que la sensación registra directamente el potencial, el afecto,

[es] una especie de grado- cero de pensamiento- percepción. [...] La sensación es una extremidad de la percepción. [...] La sensación es un estado en el que la acción, la percepción y el pensamiento están tan entremezclados de manera intensa y performativa, que su mezclarse cae fuera de sí mismo. La sensación es una consecuencia de la percepción. [...] Una disminución en un estado latente que no es sólo ausencia de acción sino, intensamente, un balanceo hacia más: un aumento (Massumi 2002: 97- 98).

³⁵⁴ *Ibidem.*, p. 191

Massumi define el efecto de propiocepción como la sensibilidad propia de los músculos y ligamentos, que se opondría a la sensibilidad táctil (que es exteroceptiva). Un efecto que convierte al tacto en una dimensión de la carne.

La propiocepción pliega el tacto en el cuerpo, envuelve el contacto de la piel con el mundo exterior en una dimensión de media profundidad: entre la epidermis y la víscera. [...] Es una dimensión de la *carne*. Como repliegue, la facultad de propiocepción opera como un transformador corporal de la tactilidad en la casi corporalidad. Es para la piel lo que el movimiento- visión es para los ojos (Ibídem: 58- 59).

Así, el efecto de propiocepción transforma la tactilidad en carne, la lleva a todo el cuerpo. Una tactilidad que cae en todo el cuerpo, como estamos viendo en este trabajo. Y es aquí donde la tactilidad, mediante este mecanismo de repliegue, *puede* afectar a todo nuestro cuerpo. Si la sensación es el momento en el que registramos un afecto, es decir, una atención pasajera de que nos encontramos en un umbral, un afecto es pensar, corporalmente –y de manera vagamente consciente, en el sentido de que aún no se ha convertido en pensamiento—. “Es un movimiento del pensamiento o un pensar en movimiento”³⁵⁵.

Como veremos enseguida, el autor americano propone pensar el lugar en el que el cuerpo sabe antes de que sepamos que sabe. Es ahí donde empiezan a darse pequeñas modificaciones en nuestros afectos, que para Massumi son a su vez movimientos en el pensamiento que denomina *microchanges*. Es decir, pequeños cambios en el pensamiento que se dan en nosotros antes de que estén articulados del todo y seamos conscientes de ellos (Ibídem: 16). ¿Cómo conectar el afecto o esos ligeros movimientos de pensamiento como una variación en la capacidad de modificar en nuestro cuerpo, aumentar la conciencia de este potencial, focalizarlo y actuar hacia él?, se pregunta Massumi en este ensayo. Ligeros movimientos afectivos y de pensamiento que pueden hacer emerger lo que ha estado latente y pueden abrir nuestra conciencia de potencialidad. Estos ligeros movimientos del pensamiento y del cuerpo son precisamente los que puede activar la danza que subvierte su voz y afecta a nuestro cuerpo vibrátil.

³⁵⁵ Massumi (2009) “Brian Massumi in conversation with Mary Zournazi”, p. 294

7.3. Afectos y potencialidad

7.3.1. Afectos alegres y afectos tristes. La danza crea afectos, no sólo preceptos

Imaginemos por un instante la voz y el rostro de Gilles Deleuze mientras vemos sus largas uñas, rizadas en sus extremidades. Su voz va desglosando todas las letras del abecedario y el concepto que su entrevistadora, Claire Parnet, asocia a cada letra. Cuenta Deleuze que los pintores impresionistas inventaban preceptos para distorsionar la percepción del receptor, retorcer los nervios de éste, con sus cuadros. Los impresionistas buscaron nuevos métodos y nuevas técnicas para hacer que su arte fuera más duradero, para que los preceptos de sus cuadros cobraran una autonomía mayor. Para Deleuze un concepto filosófico también puede hender el cráneo, producir fisuras “porque se trata de un pensamiento nuevo”³⁵⁶ al que no estamos en absoluto acostumbrados. En esta conversación, Deleuze define el precepto como un conjunto de percepciones y de sensaciones que se han hecho independientes de aquel que los experimenta. Y no hay preceptos sin afectos. Los afectos son para Deleuze devenires que desbordan a aquel que pasa por ellos. Se pregunta el pensador francés si la música no será la gran creadora de afectos, si la música no nos arrastra hasta potencias que nos superan. Afectos, preceptos y sensaciones están entrelazados y funcionan de manera imbricada para Deleuze.

Yo llego a soñar con una especie de circulación de los unos en los otros: conceptos filosóficos, preceptos pictóricos, afectos musicales. No resulta sorprendente que haya resonancias, que por más independientes que sean... Se trata de obras de un género completamente diferente, pero que no dejan de penetrarse.³⁵⁷

Un concepto hace ver cosas, dice Deleuze, y de ahí que los filósofos tengan un lado vidente. Para Deleuze Spinoza hace ver y por este motivo es uno de los filósofos más videntes. También Nietzsche, nos dice, “es un gran lanzador de afectos: [...] hay una música de esas filosofías”.

Seguimos escuchando la voz de Deleuze, pero ahora en una conferencia. En esta conferencia, Deleuze recorre la *Ética* de Spinoza, obra en la que se busca

³⁵⁶ “L’Abecedaire” (audio íntegro en castellano en www.periferike.org): una conversación de ocho horas de duración entre Gilles Deleuze y Claire Parnet (1988-89). La conversación fue publicada póstumamente en versión DVD. Parte de esta conversación se recoge en la publicación Deleuze, G. y Parnet, C. (2004) *Diálogos*

³⁵⁷ Gilles Deleuze en “L’Abecedaire”.

mostrar que la acción es una virtud porque es algo que un cuerpo puede hacer. Con Spinoza, Deleuze nos da la siguiente definición de los afectos.

¿Qué es el afecto? Es el peso. Las afecciones sucesivas son el estado de oscuridad y el estado luminoso. El peso es la transición vivida del uno al otro. ¿Qué quiere decir eso? El peso es necesariamente un aumento o una disminución de potencia. En general [...] si aumentan las afecciones de las que somos capaces, hay un aumento de potencia; si se disminuyen [...] hay una disminución de potencia (Deleuze 2003: 81).

Explica Deleuze que los afectos son disminuciones o aumentos de potencia vividos y no forzosamente conscientes, aspecto con el que también coincide Massumi. A los afectos que son aumentos de potencia Spinoza les llama alegrías, mientras que los que disminuyen nuestra potencia son tristezas (Ibídem: 84). Se pregunta Deleuze de qué forma una afección puede llegar a disminuir mi propia potencia de actuar. Mi cuerpo no deja de encontrar cuerpos, dice Deleuze y en este encuentro con los cuerpos pueden darse relaciones que se componen y relaciones que no se componen. Será en la alegría donde encuentro algo que conviene a mis relaciones. Tanto para Nietzsche como para Spinoza el único poder es la potencia, y cada grado de potencia es una diferencia entre un mínimo y un máximo (Ibídem: 85). En este sentido, las alegrías- acción derivan de una potencia de acción poseída por la persona que activa esos mecanismos. Ya nada me viene de afuera: “Lo que me viene de afuera es también lo que me viene de adentro. Ya no hay diferencia entre afuera y adentro. En ese momento todos los afectos son activos” (Ibídem: 86).

Con Spinoza Deleuze se pregunta: ¿qué es lo que puede un cuerpo?, pregunta a la que en esta investigación he añadido: ¿qué puede el encuentro entre la voz, el cuerpo y el lenguaje en la escena actual de la danza? No sabemos de entrada qué puede un cuerpo, dice Deleuze. Desconocemos cómo se organizan y cómo están envueltos los modos de existencia de alguien. Spinoza no explica el cuerpo como un animal racional, define al hombre por lo que pueden su cuerpo y su alma. Un cuerpo es lo que éste puede hacer a medida que avanza, paso a paso, por esto no es algo fijo y cambia en continuación. “Las cosas se definen por lo que pueden. Esto abre paso a experimentaciones. Es toda una exploración de las cosas, lo que no tiene nada que ver con la esencia. Hay que ver a las personas como pequeños paquetes de potencia” (Ibídem: 49). La potencia no es lo que quiero, por definición es lo que tengo. Tengo tal o cual potencia efectiva y esto es lo que me sitúa en la escala cuantitativa de los seres. Entonces cuando Deleuze pregunta con Spinoza qué es lo que puede un cuerpo, se está preguntando qué puede en virtud de su potencia. Se trata de una

pregunta muy diferente a la de “¿qué debes en virtud de tu esencia?”, que Deleuze sitúa en el ámbito de la moral. Es la cantidad de potencia, que no tiene que ver ni con la esencia ni con la voluntad. Tengo tal o cual potencia y esto es lo que me sitúa en la escala cuantitativa de los seres y es según esa potencia que quiero esto o aquello. Es precisamente la cantidad de potencia lo que distingue a un ser de otro. Podemos afirmar, entonces, que la imbricación de la voz, el cuerpo y el lenguaje, también puede en virtud de su potencia. Una potencialidad cuya fuerza también reside en la posibilidad de ser menos; un potencial que emerge como una constelación temporal entre pasado, presente y futuro cuando no ha sido realizado ni consumido del todo: un acto realizado de los remanentes de aquello que aún no ha sido totalmente cumplido.

En el capítulo que Spinoza dedica al origen y a la naturaleza de los afectos, considera los actos humanos como si fueran cuestión de líneas, apetitos o cuerpos. “Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada la potencia de obrar de ese mismo cuerpo”³⁵⁸. Spinoza entiende entonces por afecto una acción. Explica que nadie hasta ahora ha determinado lo que puede el cuerpo,

pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones, por no hablar ahora de que en los animales se observan muchas cosas que exceden con largueza la sagacidad humana y de que los sonámbulos hacen en sueños muchísimas cosas que no osarían a hacer despiertos. [...] El cuerpo en virtud de las leyes de la naturaleza puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma.³⁵⁹

Los hombres, escribe Spinoza, no tienen sobre ninguna cosa menos poder que sobre su lengua, y para nada son más impotentes que para moderar sus apetitos. Creen ser libres porque son conscientes de sus acciones y porque las decisiones del alma no son otra cosa que los apetitos mismos, y varían según la disposición del cuerpo. Cada cual se comporta según su afecto. Quienes padecen conflicto entre afectos contrarios no saben lo que quieren, “y quienes carecen de afecto son impulsados de acá y allá por cosas sin importancia”³⁶⁰.

Cuando Spinoza definió el cuerpo en términos de relaciones de movimiento y detención no se refería a movimientos extensivos, sino más bien a la capacidad de un cuerpo de entrar en relación con el movimiento o la quietud. Es esta capacidad la que Spinoza llamó el poder o el potencial de afectar o ser afectado. En esta línea de

³⁵⁸ Spinoza (2007) *Ética*, p. 193

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 197

³⁶⁰ *Ibidem.*, p. 200

pensamiento Brian Massumi considera que el asunto principal tras las sensaciones, las percepciones y la memoria es el afecto. Esta relación entre movimiento y quietud es para Massumi otra manera de decir “transición”. Para Spinoza el cuerpo se hacía uno con sus transiciones, no en vano, cada transición era acompañada por una variación en su capacidad: un cambio en el que el poder de afectar y ser afectado puede ser dirigido por el próximo evento. El acercamiento spinozista al afecto ofrece, según Massumi, una posibilidad de entrelazar conceptos como movimiento, tendencia e intensidad: “De qué manera el cuerpo coincide con sus propias transiciones y sus transiciones con su potencial” (Massumi 2002: 15).

Un cuerpo siente, un cuerpo se mueve. ¿Podemos pensar un cuerpo sin esta relación?, se pregunta Massumi al inicio del ensayo *Parables for the virtual*. Según el autor canadiense y traductor de Deleuze al inglés, existe una conexión intrínseca entre movimiento y sensación. Con Massumi, partimos de que los sentimientos tienen la posibilidad de resonar entre ellos, de interferirse e intensificarse mutuamente. Así, el objetivo del ensayo será explorar las implicaciones del desplazamiento conceptual que Massumi propone: cuerpo- movimiento- sensación- cambio. Basándose en este desplazamiento, Massumi desarrolla un estudio de los afectos, que él aplica tanto a un nivel sensorial como al análisis de la política contemporánea. El afecto es lo que hace que los sentidos sientan y se trata, según Massumi, de transformar y extender esa resonancia afectiva no- consciente en otra actividad, proceso o evento potencial. Una de sus tesis principales será que la ideología, y a pesar de que aún tiene presencia, ya no define la forma de funcionamiento global del poder. Es decir, ya no recibimos significados como mensajes, sino que la intensidad (afectos, efectos) de los *media* y la tecnología resuena ahora en nosotros.

El afecto es una condición real, una variable intrínseca del capitalismo tardío [...], está en todas partes. Es la habilidad de convertirse en algo manido, de cambiar de dominio y producir efectos a través de estos, le proporciona una ubicuidad metafactorial. Va más allá de las infraestructuras. Es transversal (Ibídem: 45).

Se hace preciso, dice Massumi, tener en cuenta esta característica de los afectos tanto en la teoría cultural como en la teoría política. No en vano, también el capitalismo es hoy afectivo para Massumi. Frente a esta afirmación y paradójicamente el afecto es la palabra que Massumi usa para la esperanza, como explica en una entrevista a Mary Zournazi y a la que volveré en el siguiente punto³⁶¹. El afecto adopta

³⁶¹ Massumi, B. (2009) “Brian Massumi in conversation with Mary Zournazi” en *The Swedish Dance History*, p. 289

en este ensayo esta doble dirección, “la participación simultánea de lo virtual en lo actual y de lo actual en lo virtual” (Ibídem: 35). Virtual es la palabra que Massumi utiliza para la incorporeidad real pero abstracta del cuerpo.

Massumi propone en su ensayo una variedad de situaciones que van desde un análisis cognitivo de los efectos del body art, al juego del fútbol o a la pantomima que Ronald Reagan llevó a cabo durante su mandato. Asimismo mira hacia el movimiento y la sensación siguiendo metáforas científicas adoptadas de la teoría del caos, la teoría de la complejidad y la de los sistemas. Massumi trata de mostrar que el cuerpo en movimiento sólo puede coincidir con su propia transición y argumenta que el movimiento, el pasaje y la indeterminación procesual tienen una prioridad ontológica sobre la posición, significación y la determinación social. De alguna manera busca establecer una unidad dinámica, más que un nuevo sistema binario entre el potencial y lo posible, la situación y el contexto, la invención y la crítica.

Uno de los interrogantes principales presentes en su ensayo es cómo el afecto puede pasar a formar parte del mundo sin limitarse a algo individual; algo que si bien está en nosotros como individuos reconfigura relaciones de sujeto/ objeto a través de un punto de vista relacional respecto a la experiencia. Se refiere a las relaciones que conectan experiencias y deben ser vivenciadas como tales. Los afectos se convierten así en el lugar o el movimiento donde un cambio puede producirse. De esta manera, Massumi mantiene viva la posibilidad de un cambio sistémico en nuestra cotidianeidad. Rompe con la noción utópica del evento como ruptura y defiende una reivindicación más modesta del evento. En efecto, Massumi aboga por centrarse en el próximo paso experimental, por muy pequeño que sea, más que en las grandes utopías, una operación que él no considera menor. En su propuesta reconsidera las relaciones entre una política de la identidad y la ideología pasando por el potencial de lo virtual, la indeterminación del proceso y una creatividad inventiva y afirmativa más que por el intento crítico. Es precisamente esta capacidad inventiva y creativa lo que haría posible sustituir en la ideología la función del poder por los movimientos afectivos.

Hay varias razones que llevan a Massumi a escribir en favor de la experimentación, pero principalmente el hecho de que la única salida posible para el pensamiento crítico es inventar y producir. En el capítulo “La política económica de la pertenencia”, Massumi se pregunta: “¿Qué vino primero? ¿Lo individual o la sociedad? ¿Quién es el pollo y quién el huevo?” (Ibídem: 68). Las aproximaciones fundacionales y esencialistas han sido rotundamente criticadas, dice Massumi, en particular desde la deconstrucción: “ya no estamos en el érase una vez, sino en el siempre ya”. Teorías más recientes han privilegiado nociones de hibridación, del entre, concebido como un

espacio de interacción de sociedades e individualidades ya- constituidas. Sin embargo, explica Massumi que las posiciones intermedias “terminan en el mismo lugar que las otras: el determinismo” (Ibídem: 69). Por este motivo considera que tiene que haber otra aproximación, en muchos sentidos a la tercera vía de la hibridación, pero con un giro filosófico diferente que la aleje del determinismo. ¿Qué sería dar una consistencia lógica al entre?, se pregunta Massumi. Para el autor canadiense no sería tanto producir ese lugar intermedio, sino estar en el entre.

Utilizando como ejemplo el juego del fútbol Massumi llega a la conclusión de que la sensación es la manera en la que el potencial se hace presente en un cuerpo que puede percibir. ¿Quién es el sujeto del juego en el fútbol, la pelota o el jugador?, se pregunta Massumi en el capítulo tercero de su libro. En tanto en cuanto sirve como catalizador de la totalidad del juego, pero no representa en sí mismo una totalidad, el balón puede ser considerado un sujeto parcial. Y en la medida que el balón tampoco se dirige al jugador como totalidad, sino que sólo activa los canales sensoriales que éste necesita para jugar (es decir, ojos, escucha y tacto), también cada jugador se convierte en el objeto parcial del balón. El jugador no lleva al juego su subjetividad, y en caso de que lo haga, la consciencia puede perjudicar al juego. De esta manera, si miramos tanto al juego como a la pelota, ésta es la catalizadora del juego y el jugador es el canal de la sensación del juego. Massumi va más allá y afirma que la sensación es el acto de sintonizar un campo potencial en una acción local, a partir de la cual se transmite a una reconfiguración global de ese campo potencial. Por este motivo llega Massumi a la conclusión de que la sensación es la manera en la que el potencial se presenta en nuestro cuerpo.

Al cierre de este capítulo, y en relación con los dispositivos de captura que activa el capitalismo, Massumi explica que lo que hoy se captura no son los elementos de la expresión, ni siquiera el evento de la expresión, sino que se produce una captura máxima del momento del evento en sí.

¿Qué es lo que está siendo usurpado aquí? La misma expresión de potencial. El movimiento de la relacionalidad. Devenir juntos. La pertenencia. El capitalismo es la usurpación global de la pertenencia. Esto no es sólo un lamento: el poder, y hay que reconocerlo así, es ahora masivamente potencializador. [...] Pero ni siquiera es causa para celebraciones: la potencialización es precisamente masivamente enviada para que proliferen espacios de acompañamiento (Ibídem: 88).

Ni celebración, ni lamento. Concluye Massumi que hay que repensar y volver a experimentar lo individual y lo colectivo. Al plantear temáticas como la alteridad y la

intersubjetividad, y la relación que ambas tienen con los afectos, busca aproximarme también a esas cuestiones.

Pero, ¿por qué distingue Massumi entre sensación, percepción y afecto? ¿Por qué considera crucial pensar y teorizar la diferencia entre afecto y emoción? Massumi se aferra al concepto de afecto porque sostiene que la conexión entre el cuerpo y el pensamiento en movimiento no pertenece necesariamente a un nivel perceptivo, mientras que la sensación sí está relacionada con la percepción. La aproximación que Deleuze hace a los afectos, siguiendo a Spinoza, es que el afecto es lo que está extraído de las afecciones del cuerpo como pasaje, como devenir, una variación continua de aumento o disminución de la capacidad de actuar. Massumi va más allá y añade que el afecto es sinestético, es decir, que implica la participación de un sentido en otro.

La medida del potencial [...] de las cosas vivientes es su habilidad para transformar los efectos de un modo sensorial en los de otro. [...] Los afectos son perspectivas virtuales sinestéticas ancladas en la actualidad existente, cosas particulares que las encarnan. La autonomía de los afectos es su participación en lo virtual. Su autonomía es su apertura (Ibídem: 35).

En este sentido, los afectos son autónomos hasta el punto de que escapan del confinamiento en un cuerpo particular e individual, ya que su vitalidad o potencial interactúa con otro cuerpo. “Si no hubiera posibilidad de escape, exceso o excedente, fundido de lo infinito, el universo no tendría potencial, sería pura entropía, muerte”. No en vano, escribe Massumi, las cosas existentes y estructuradas viven en y a través de lo que escapa de ellas. Su autonomía es su autonomía de afectar. El afecto, como hemos visto, es lo que hace que los sentimientos sientan, sin embargo se trata de transformar y extender esa resonancia afectiva, que es inconsciente, en otra actividad, proceso o potencial. Lo que se expresa en un afecto, dirá Massumi, no es lo importante, lo relevante es lo que se renueva y diferencia, es decir, una capacidad general o poder de entender, ser afectado o actuar.

Me interesa retomar ahora la tesis principal de Massumi para ver cómo funcionan hoy los dispositivos de generación de miedo, ya que estos también están relacionados con nuestros cuerpos y con los afectos: no recibimos significados como mensajes, sino que lo que resuena en nosotros es la intensidad, los afectos y efectos de los media y las tecnologías. En la actualidad el afecto que predomina en los modos de poder es el miedo porque precisamente el afecto del miedo, dice Massumi, alcanza el sistema nervioso de manera tan directa que hace que ya no se pueda distinguir de

la acción del cuerpo. Esta acción tiene una influencia directa en nuestro cuerpo, como vemos cada vez que experimentamos el consumo diario de información. Sin embargo, la manera en la que el miedo y la amenaza se dan la mano en la actualidad, su mutua reciprocidad, hace que la amenaza sea virtual. Este sistema de alerta es la herramienta de los gobiernos que operan siguiendo el principio de incertidumbre afectiva. Provoca una posesión de lo individual que es llevado a un nivel pre-individual, lo que les permite tenernos bajo control. Y sin embargo este cuerpo individual no puede coincidir con sí mismo, sino con un potencial: el sujeto sólo coincide con sí mismo en la individuación de lo colectivo.

El problema es que si el cuerpo estuviera todo y sólo en el presente, sólo sería lo que es. Nada es sólo lo que es. Un cuerpo presente está en disolución: [...] está cesando de ser. [...] El presente y el futuro están en continuidad el uno con el otro, en un movimiento-a través-del presente: en transición (Ibídem: 200).

No es el presente el que se mueve del pasado al futuro. Es el futuro- pasado, como escribe Massumi, el que se mueve a través del presente. Si el cuerpo estuviera completa y solamente en el aquí y el ahora, no podría desarrollar ninguna habilidad. ¿Cómo podría un cuerpo cambiar?, se pregunta Massumi. Un cuerpo no coincide con su presente. Coincide con su potencial. El potencial es el futuro- pasado contemporáneo que se produce con cada cambio del cuerpo. Esta explicación completa la que veíamos antes con Agamben y Kunst sobre el concepto de potencialidad: una constelación temporal, algo que no termina de consumirse, de realizarse y nos abre al ser del tiempo: una pluralidad de actos posibles.

Afecto es también la palabra que Massumi utiliza para decir esperanza y sin duda su planteamiento es esperanzador. Pero es otra la realidad que vivimos, ya que el dispositivo que continuamente es activado desde los mecanismos de poder, amenaza- miedo- amenaza, provoca que el sujeto coincida solamente con sí mismo: se produce así una individualización de lo colectivo. Una individualización colectiva basada en el miedo. Una individualización que como estamos viendo puede subvertirse en el momento condensado y compartido de un presente escénico, de ese futuro- pasado que se mueve a través del presente y en el que podemos afectar y ser afectados. Desde el cuerpo- carne- tejido- flujo que somos dejamos de ser sujetos aislados y pasamos a tener la percepción de un mundo común. La danza que emancipa su voz puede, entonces, crear afectos, no sólo preceptos, si retomamos ahora lo que afirmaba Deleuze. Esta danza no sólo nos arranca percepciones, crea en nosotros afectos que si bien pueden ser inconscientes en un primer momento, se trata

de transformar y extender esa resonancia afectiva en otra actividad, proceso o potencial.

7.3.2. Afectar y ser afectado: por una política de la afectividad

Antonin Artaud supo y pudo intensificar su potencial corporal. Desterritorializó su cuerpo, creó en él puntos de fuga, abrió su cuerpo entre intensidades y percepciones, algo que llevó a la práctica como tarea vital. Trató de ir más allá, buscó en la subterrneidad que contenían las categorías de lenguaje y afectividad. Trató, de alguna manera, de concentrar un vasto potencial del movimiento y el significado en un simple gesto, o en palabras que estallaban y perdían su significado convencional. Las palabras se convertían con Artaud en un grito de posibilidad, en un balbuceo en devenir. Este proceso debía de ser algo muy liberador, sin embargo, ese mismo potencial albergaba una gran fuerza destructora y Artaud terminó atrapado en su propio proceso de liberación: "Pensar y usar el lenguaje se convirtieron para él en un perpetuo calvario"³⁶². El dolor real, dirá Artaud, es cuando ves que tu propio pensamiento se desplaza, se escapa. En toda la historia de la escritura en primera persona, en ningún autor se da una descripción tan detallada e inagotable de la microestructura del dolor mental³⁶³.

He vuelto a Artaud porque ya en él, cuando hablamos de afectos y potencialidad, no estamos ante una simple oposición entre felicidad y tristeza, o entre vitalismo e intensidad. Vivir intensamente puede llevar a la auto- afirmación, pero también a la autodestrucción o a procesos no precisamente liberadores. Frente a una intensidad que podemos llamar autorreferencial y encerrada en sí misma, en una conversación mantenida con Mary Zournazi, Brian Massumi propone una política de empoderamiento afectivo. En *Parables for the virtual* Massumi no desarrolla de manera explícita la distinción entre una intensidad autorreferencial, encerrada en sí misma y una intensidad relacionada con los afectos. Sin embargo, como veremos a lo largo de este punto, en su interpretación de la intensidad podemos entender que no se está refiriendo a un tipo de intensidad que puede ser autodestructiva (como en el caso de Artaud) o autorreferencial.

Massumi también utiliza el concepto de afecto como una manera de referirse a un margen de maniobrabilidad, es decir, dónde podríamos ser capaces de ir y qué podríamos ser capaces de hacer en toda situación del presente. Esto explica por qué es importante centrarse en el próximo paso experimental y por qué el afecto se convierte en un concepto tan importante para Massumi. Y esto no significa que se rebajen las aspiraciones, al contrario: se trata, según Massumi, de situarte donde estás de manera más intensa. Massumi aclara en la entrevista que se debe entender

³⁶² Sontag, S. (1988) *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. 20

³⁶³ *Ibidem.*, p. 21

el afecto como algo diferente de un sentimiento personal, no tiene nada que ver con emoción, en el sentido que le damos en el uso cotidiano. También Massumi adopta el término en sentido spinoziano, como acabamos de ver, y habla de los afectos en términos de la capacidad que tiene el cuerpo de afectar y ser afectado, dos capacidades que siempre van juntas. “Cuando afectas a algo o a alguien estás al mismo tiempo abriéndote a la posibilidad de ser afectado, y te sitúas en un lugar ligeramente diferente al que podrías haber estado un instante antes”³⁶⁴. Hay una pequeña modificación, por muy leve que sea, y esto nos sitúa en un umbral. Desde el punto de vista de la modificación de la capacidad el afecto es cruzar el umbral.

Si bien las emociones³⁶⁵ son una expresión parcial y reducida de los afectos, Massumi aclara que en algunas ocasiones los afectos se reducen a las emociones porque aquellos están relacionados con el movimiento del cuerpo. Ya Spinoza decía que cada transición va acompañada por un sentimiento de modificación de la capacidad. Así, el afecto y el sentimiento de esa transición no son dos cosas diferentes, sino que son dos caras de la misma moneda, al igual que afectar y ser afectado.

Por esto los afectos están relacionados con la intensidad, porque cada afecto está duplicado. La experiencia del cambio y afectar- siendo afectado, está redoblada por la experiencia de experimentar. Esto confiere al movimiento del cuerpo una cierta profundidad que permanece en él durante toda la transición, acumulándose en la memoria, en hábitos, en reflejos, en deseo, en tendencia. La emoción es la manera en que la profundidad de esa experiencia que sigue funcionando registra personalmente en un momento determinado.³⁶⁶

Así, el afecto, en su totalidad, es una co-presencia virtual de potenciales. Explica Massumi que hay como un gran “enjambre” de maneras potenciales de afectar y ser afectado que continúa en nosotros a medida que nos movemos por la vida, aunque siempre tengamos una vaga sensación de que están ahí. Pero si pudiéramos llevar a cabo estrategias para ampliar nuestro registro emocional, experimentar esto de manera práctica, cada vez podríamos alcanzar más de nuestro propio potencial. “Tener más potencial disponible intensifica nuestra vida”³⁶⁷. Si para Spinoza los

³⁶⁴ Massumi, B. (2009) “Brian Massumi in conversation with Mary Zournazi”, p. 290

³⁶⁵ “Las emociones sólo trazan una limitada selección de memorias y activan únicamente ciertos reflejos o tendencias [...]. Ningún estado emocional puede abarcar toda la profundidad y la amplitud de nuestro experimentar la experiencia. En todos los casos, nuestra experiencia se redobla a sí misma”. *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem.*, p. 290

³⁶⁷ *Ibidem.*, p. 291

afectos son maneras de conectar con otros y otras situaciones, también Massumi concluye que en los afectos nunca estamos solos.

Teniendo en cuenta que hay un afecto relacionado con cada una de las funciones de nuestro cuerpo, desde un simple movimiento del pie para dar un paso hasta mover los labios para pronunciar una palabra, el afecto pasa a ser un movimiento del cuerpo mirado desde el punto de vista de su potencial: “es la capacidad de ser, o mejor, de hacer”³⁶⁸, apunta Massumi durante su conversación con Zournazi.

En cuanto a la relación entre la percepción y el lenguaje, cuestión que aquí nos interesa, Massumi afirma que el afecto es la noción del movimiento corporal que puede proporcionar una manera más integrada y esperanzadora de hablar sobre la experiencia y el lenguaje. Para Massumi hay usos del lenguaje que traen a primer plano la inadecuación entre lenguaje y experiencia. Es el caso del humor o de la expresión poética, tomada en su sentido más amplio. Por lo tanto el lenguaje tiene una doble dirección: funciona como una captura de la experiencia,

la codifica y la normaliza, y la hace comunicable proporcionando un marco neutral de referencia. Pero al mismo tiempo puede expresar lo que llamaría singularidades de experiencia, maneras de movimientos afectivos [...] que son totalmente específicos de una situación, en una manera abierta³⁶⁹.

En un nivel macropolítico, Massumi propone una política que opere a nivel afectivo, una política afectiva del entre. Cuando le preguntan sobre la relación que puede existir entre los afectos y la sociedad de control, Massumi responde que el poder ya no es normativo, como solía serlo en sus formas disciplinarias, y que tampoco debemos pensar que se limita a controlar: el poder se ha convertido ahora en afectivo³⁷⁰. En todo caso, la esperanza que podría crearse con el sentimiento de potencialización y empoderamiento es truncada por la inseguridad y el miedo. El poder manipula cada vez más la dimensión afectiva, ya no busca dictar un comportamiento normal o apropiado desde arriba. Lo que hoy se controla, dice Massumi, es el pasaje a través de los umbrales o las entradas. “La sociedad se convierte en un campo abierto compuesto de umbrales, se convierte en un espacio continuo de pasaje. Ya no está rígidamente estructurado en estructuras amuralladas y cercadas, hay todo tipo de latitudes³⁷¹. Y son precisamente las claves de estos umbrales los que se controlan. El

³⁶⁸ *Ibidem.*, p. 292

³⁶⁹ *Ibidem.*, p. 296

³⁷⁰ *Ibidem.*, p. 307

³⁷¹ *Ibidem.*, p. 305

ejercicio del poder se dirige entonces al movimiento y no tanto a la individualidad, como solía suceder durante el régimen disciplinar cuando se juzgaba qué tipo de persona eras y si no eras el ciudadano modélico, eras culpable y encerrado para ser reformado.

Massumi considera los afectos como nuestro campo gravitacional y lo que llamamos nuestra libertad son códigos relacionales. Es decir, la libertad ya no está relacionada con romper o escapar de las limitaciones. Ahora se trata de descodificar esas claves en grados de libertad. “Ya nadie puede escapar ese campo gravitacional, las leyes ya son parte de lo que somos. [...] Ningún ser humano puede escapar del género, por ejemplo”³⁷². Siguiendo esta afirmación, Massumi propone “una política de la pertenencia en lugar de una política de la identidad, o una presencia correlacionada en lugar de dominios separados de interés”. Esto es precisamente lo que él llama una política pragmática del *entre*, una política *abductiva* que opere a un nivel afectivo.

Siguiendo a Foucault, afirma Massumi que el poder es productivo y que ya no produce ni represión ni regularidades, afirmación que está relacionado con lo que acabamos de explicar sobre las sociedades de control. Pero paradójicamente, también las fuerzas de resistencia a ese poder son productivas. Por este motivo concluye Massumi que se da una cierta convergencia entre las dinámicas del poder capitalista y las dinámicas de la resistencia.

Básicamente estás comprando el derecho de poder hacer cosas, maneras de afectar y ser afectado, capacidades de procesar palabras, captura de imágenes [...]. Es al mismo tiempo algo lleno de potencia y muy controlado. Cuando consumes no estás adquiriendo únicamente un uso particular de algo, estás comprándote una vida.³⁷³

Al fin y al cabo, el producto, añade Massumi, somos nosotros: toda nuestra vida se convierte en una herramienta capitalista, incluidas nuestras vitalidades y capacidades afectivas. Deleuze y Guattari llamaron a esta capitalización del movimiento valor excedente de flujo. “Lo que caracteriza la actual sociedad de control es que la economía y la manera en la que funciona el poder coinciden en la generación de este valor excedente de flujo”³⁷⁴. Los movimientos de la vida, del capital y del poder devienen una sola operación: chequear, registrar, procesar, dar feedback, adquirir, aprovechar de manera incesante. En este panorama desolador Massumi lanza una propuesta de política performativa o estética.

³⁷² *Ibidem.*, p. 298

³⁷³ *Ibidem.*, p. 303

³⁷⁴ *Ibidem.*, p. 306

Me parece que una acción política alternativa no debe luchar contra la idea de que el poder se haya convertido también en afectivo, sino que debe aprender a funcionar en el mismo nivel. [...] Esto requiere, de alguna manera, un acercamiento performativo, teatral o estético a la política.³⁷⁵

Se trata de una propuesta ético/ estética en la que se pueden encontrar paralelismos con la redistribución de lo sensible que he explicado con J. Rancière. Recordemos que para Rancière la actividad política debe transferir al cuerpo el lugar que le ha sido asignado, debe cambiar el propósito de ese espacio y provocar que lo que antes haya sido escuchado como ruido sea escuchado como discurso.

Con ciertas diferencias y matices, la teórica y performer Bojana Cvejic apostará por la línea de pensamiento de Massumi. No en vano, para Cvejic el ensayo *Parables for the virtual* abre un nuevo capítulo en la teoría contemporánea por dos motivos principales. En primer lugar, dice Cvejic, porque Massumi, al presentarnos el mundo como un lugar reservado a la actividad, inyecta a sus conceptos una gran fuerza creativa. Y en segundo lugar porque tiene el potencial de superar los planteamientos críticos, cínicos o relativistas del academicismo postestructuralista y va más allá de una afirmación vitalista o de simples afectos alegres: los afectos aparecen en Massumi como una teoría práctica que no carece de complejidad en su intensidad y pragmatismo. Sin embargo, estos dos motivos presentan objeciones para Cvejic: “¿Es la política de empoderamiento afectivo adecuada o posible para toda sociedad?”, se pregunta. Cvejic critica que la teoría de Massumi está dirigida a un individuo de países situados en el mercado libre y capitalista avanzado. “¿No revela vías tradicionales individuales del pensamiento occidental muy alejados del poder adquisitivo de los habitantes del tercer mundo?”. Afirma Cvejic que Massumi evita dar una respuesta concreta a cómo se da el tránsito de lo individual a lo colectivo. Tampoco aclara si con su planteamiento tiene en cuenta la sociedad como algo obsoleto. En este sentido, Cvejic propone seguir el planteamiento afirmativo e inventivo de Massumi, movilizar un aparato relacionado con el hecho de la experimentación e invertirlo en imaginación conceptual.³⁷⁶

¿Qué consecuencias puede tener entonces una política estética en el pensamiento de Massumi? Si tenemos en cuenta que la potencia de la imaginación creadora es también la potencia del pensamiento. Si esta potencia mantiene sus fuerzas poéticas y vitales sin renunciar a su posibilidad de interferencia con una intervención crítica en la realidad. Decir que encarnamos los significados es otra

³⁷⁵ *Ibidem.*, p. 312

³⁷⁶ Cvejic (2009) “Brian Massumi: concrete is as concrete doesn’t”, en *The Swedish Dance History*, p. 379

manera de decir que se activan una mirada y una escucha táctiles. Esto no significa que en esta investigación esté proponiendo una vuelta a la escena que activa los sentidos. Pero sí que en plena era del capitalismo emocional y afectivo, a mi parecer, se hace preciso encarnar los significados. Para ello, sugiero habitar la doble conquista que puede darse a través de los afectos: conquistamos nuestro pensamiento y conquistamos también nuestros sentidos, que caen en todo el cuerpo a través de la tactilidad y el efecto de propiocepción. Cuando en el presente escénico, con cada cambio corporal se produce un potencial que es a su vez pasado- futuro-contemporáneo, afectamos y somos a su vez afectados, se genera una copresencia virtual de potenciales. Es aquí donde podemos encontrar lugares comunes entre la propuesta de política performativa que hace Massumi y lo que estas coreografías experimentales están visibilizando.

Sugiero pensar los afectos como una “toma de conciencia”, en el sentido de hacer experiencia de esos microcambios que se dan en nosotros a un nivel afectivo. Desplazamientos de los que apenas somos conscientes en un primer momento, y van desencadenando movimientos y acciones imperceptibles que pasan a ser experiencia. Pequeños almacenes, bolsillos de potencia, que activan nuestro campo gravitacional en un entorno que produce en nosotros potencialidad y puede devenir eso que desconocemos de antemano, eso de mí que no soy yo y eso de ti que no eres tú. Un continuo tránsito de lo individual a lo colectivo. Y donde puede emerger la tercera persona, lo impersonal, lo animal.

Sugiero pensar el afecto como un trazo perpetuo de nuestro cuerpo. “Como un deseo de vida, de más vida”³⁷⁷. Si el afecto es también cruzar el umbral, ya lo estamos haciendo.

³⁷⁷ Massumi, B. (2009) “Brian Massumi in conversation with Mary Zournazi”, p. 317

HUELLA_ IX

Estar en común, o estar juntos [...] estar entre varios, es estar en el afecto: ser afectado y afectar. Es ser tocado y tocar. El contacto —la contiguidad, la fricción, el encuentro y la colisión— es la modalidad fundamental del afecto. [...] El límite de un cuerpo, aquello que de un cuerpo se da y se retira al tacto, es la piel. Y es a través de este límite —la piel misma— que un cuerpo entra en contacto consigo mismo y con los otros cuerpos. La piel es la superficie y, en consecuencia, lo expuesto de un cuerpo. [...] El cuerpo, la piel: todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica. [...] Más la verdad es la piel. Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro [...]. La piel toca y se hace tocar.

Jean- Luc Nancy

58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma

CAPÍTULO 8. UMBRAL TÁCTIL

8.1. La voz como condición de tactilidad: umbral, pasaje, transición

Si la piel, la superficie, es lo expuesto de un cuerpo, propongo pensar y sentir la voz, como la superficie que expone y permite el lenguaje. Tal vez se podría llegar a decir, en un tono más poético, que la voz es la piel del lenguaje. La voz, una piel que no vemos pero que tocamos, es justamente la condición de tactilidad en las piezas que estoy pensando en estas páginas. Una voz que en las coreografías experimentales se descompone, se deconstruye, para alejarse de una voz más cotidiana. Esa que nos pertenece, que es parte de nosotros, pero a su vez, debido a su complejidad y el descentramiento que la sitúa entre el cuerpo y el lenguaje, hace que se convierta en nuestra posibilidad de alteridad. Una voz que si bien se trabaja como un elemento más y se imbrica con todos los elementos escénicos, despliega un campo de experiencia cuyo diálogo con otras prácticas artísticas y cuestiones teóricas del pensamiento contemporáneo ha hecho que nos detengamos a pensar en ella.

Por mucho que mediante sus dispositivos escénicos estos creadores estén abriendo fisuras en los procedimientos dramáticos más habituales y logren reducir la distancia entre escena y platea, esta distancia continúa existiendo. En las prácticas escénicas que nos ocupan, la voz se convierte en un entre, en misil coporal que recorre la distancia que existe entre el/la creador/a y el/la receptor/a. Mediante la descomposición de la voz, que en algunos casos va acompañada de la deconstrucción del lenguaje y de la activación de un cuerpo desapegado, estos creadores generan una suerte de despersonalización que nos llevan a una antesala, a un umbral: emerge aquí lo impersonal, la tercera persona que pensadores como Esposito relacionan con el concepto de vida y sitúan entre lo animal y lo humano.

Pero, ¿qué sucede en este umbral? Para intentar responder a esta preguntas voy a retomar la cuestión de la atención que he explicado al hablar tanto de la temporalidad como de la percepción de estas creaciones escénicas. Hemos visto con J. Crary que el modo en que miramos, escuchamos o nos concentramos en algo tiene una naturaleza profundamente histórica. En *Suspensiones de la percepción* Crary analiza cómo a partir del siglo diecinueve la modernidad occidental ha exigido a los individuos que se definan por su capacidad de prestar atención. Crary define la atención como una constelación de textos y prácticas y la relaciona con algo que va mucho más allá de la mirada o con cuestiones visuales. “La cultura visual no se basa en que el sujeto vea, sino en estrategias a través de las cuáles los individuos se aíslan, se separan y habitan el tiempo despojados de poder”³⁷⁸. En este sentido, las formas de contraatención no son exclusivamente visuales, “sino que están construidas por otra temporalidad y estados cognitivos, como los estados de trance y ensoñación”. En su ensayo Crary, y a partir del análisis de obras pictóricas de Manet, Seurat y Cezanne, demuestra que la visión es sólo una de las capas de un cuerpo susceptible de ser capturado. Por este motivo, la

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 13

visión también es sólo una de las partes del cuerpo capaz de “inventar nuevas formas, afectos e intensidades”.

He explicado de la mano de K. Silverman que el cine que hoy se pretende político y transformador debe situar al espectador en otras coordenadas corporales, afirmación que aquí hemos hecho extensible a las coreografías experimentales de la escena actual de la danza. Y teniendo en cuenta que, fuertemente aislados e individualizados, separados por una cultura visual que convierte el lenguaje en espectáculo, en estas prácticas artísticas nuestros ojos ya no tienen que seleccionar, aislar, seguir un sentido coherente y práctico del mundo o explicaciones normativas³⁷⁹. Tampoco nuestra escucha debe seleccionar, aislar y desarrollar un sentido coherente y práctico del mundo ni seguir dichas explicaciones. La mirada y la escucha, con todos los sentidos que caen a nuestro cuerpo nos sitúan en la antesala de la tactilidad.

Entonces, en este umbral táctil ya estamos en esas otras coordenadas corporales. Y, ¿cuáles son estas coordenadas corporales? Nuestra mirada y escucha transitan de la atención a la suspensión. Pasamos de la atención condensada –y compartida con los demás en el tiempo escénico— a la suspensión de ésta –si entendemos por suspensión un mirar y un escuchar tan intenso que se evade de las condiciones vitales ordinarias—. Nuestra mirada y nuestra escucha se sitúan, entonces, en el flujo de la suspensión, del entre, en el que no necesariamente visión y escucha deben estar enfocadas y atentas continuamente. Nuestra atención se desplaza, se suspende, y ya no busca una “apropiación despiadada de su potencialidad”³⁸⁰. Explica B. Kunst en la conferencia que dedica a la potencialidad y que ya hemos traído a estas páginas, que uno de los peligros que vivimos en la actualidad es precisamente esta apropiación despiadada de la potencialidad. La potencialidad, con el aumento del trabajo inmaterial en el capitalismo cognitivo, se ha convertido en la fuerza principal del mercado. Lo mismo podríamos decir de la atención: hoy la falta de atención se diagnostica como una enfermedad, diagnóstico que conlleva una apropiación medida y una continua psicologización de la atención³⁸¹. Parece que sólo si estamos completamente atentos, con todos nuestros sentidos activados, podemos completar nuestra potencialidad y rendir al máximo. Sin embargo, como estamos viendo, algunas prácticas performativas rechazan este proceso continuo de actualización y consumación, tanto de la atención como de la potencialidad. Y en tanto en cuanto esta atención y la potencialidad no son del todo consumidas, estamos también en un umbral de trazos, de remanentes de voces, cuerpos y palabras que van dejando su huella. No en vano, la performance y también una pieza de danza son para B. Kunst la continuación de actos que no culminan en su propia finalización,

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 14

³⁸⁰ Kunst, B (2008) “On potentiality and future of performance”

³⁸¹ “Es significativo que a finales del siglo veinte, la actual crisis social de desintegración subjetiva esté siendo diagnosticada metafóricamente como una deficiencia de la capacidad de atención”. Crary (2008) op. cit. p., 12. Lo que Crary llama diagnóstico metafórico se ha convertido hoy en un diagnóstico real con el conocido como “Trastorno de déficit de atención con hiperactividad” (TDAH)

Una especie de presencia activa que está entrelazada con el pensamiento no realizado de lo real. Puedo imaginar una creación escénica como una especie de estado perceptivo, sin una experiencia no completada ni consumida del todo. [...] Una creación que podría ser un campo de experiencia de modos de devenir afectivos y perceptivos. Un evento que incluso podría permitirse no suceder, que siempre podría ser interrumpido a media frase³⁸².

En el umbral en el que nos hemos situado se produce una temporalidad suspendida pero también la espacialidad se suspende en el no- lugar de las palabras. Una vez desenfocadas, mirada y escucha dejan de ser centrales, se entrelazan con el sentido del tacto y caen en todo nuestro cuerpo. He explicado que Massumi define el efecto de propiocepción como la sensibilidad propia de los músculos y ligamentos que convierte al tacto en una dimensión de la carne. Así, en lo visible y audible de estas prácticas artísticas basadas en el cuerpo, mediante la tactilidad, podemos hacer asimismo experiencia de lo no- visible y de lo no- audible. Nos situamos en el umbral de un tiempo/ espacio donde podemos transitar entre la voz y el lenguaje, entre el yo y el otro, entre la escucha y la mirada. Y como estamos en un umbral, en un pasaje, también transitamos entre el dentro y el afuera.

Inmersos en una atención corporal que se mueve entre la condensación y la suspensión de diferentes temporalidades y espacialidades, mediante procesos cognitivos y sensoriales que ya hemos venido explicando, pueden activarse procesos de subjetivación. Una subjetividad en la que la sonoridad de la voz y su tactilidad activan nuestro cuerpo vibrátil. Una subjetividad que en el tiempo que dura la presentación escénica compartimos con los otros y puede pasar a ser intersubjetividad. Nos situamos en un adentro que no llega a serlo del todo y en un afuera que tampoco lo es. Estamos en el puente entre lo visible y lo no-visible, entre lo audible y lo no- audible. Podemos reaprender lo invisible y las sombras, retomamos nuestra relación con lo efímero y lo que desaparece.

En *La comunidad que viene* Giorgio Agamben desarrolla el concepto del afuera. Relaciona este concepto con el de umbral de una manera que nos ayuda a pensar la tactilidad en la que nos hemos situado. Explica Agamben que sin la figura de *cualsea* no es posible pensar ni el ser ni la individuación. *Cualsea* es el ser que se genera en la línea que va de la potencia al acto, de la lengua a la palabra, de lo común a lo propio, es la figura de la singularidad pura. Lo que *cualsea* añade a la singularidad es sólo un vacío, un umbral. "Pero

³⁸² Kunst, B. (2008) "On potentiality and future of performance"

una singularidad más un espacio vacío no puede ser otra cosa que una exterioridad pura, una pura exposición” (Agamben 1996: 43). En este sentido, explica Agamben que *cualsea* es también un afuera. La noción de afuera, dice Agamben, se expresa en muchas lenguas con una palabra que significa “a las puertas”: *thyra* en griego equivale a “en el umbral”. Por esto, el afuera no es para Agamben un espacio diferente que se abre más allá de un espacio determinado, sino que “es el peso, la exterioridad que le da acceso, en una palabra: su rostro, su *eidos*”. A partir de aquí concluye Agamben que el umbral no es una cosa diferente respecto del límite, “es, por así decirlo, la experiencia del límite mismo, el ser dentro de un afuera” (Ibídem: 44).

¿Qué relación existe entre este afuera y los procesos de subjetivación? ¿Y de estos procesos con la intersubjetividad? Hemos visto en el capítulo dedicado al lenguaje, y también con Agamben, que el capitalismo en su forma última se presenta como una inmensa acumulación de espectáculo, en la que todo lo que es directamente vivido se aleja en una representación. El espectáculo, sin embargo, no coincide solamente con la esfera de las imágenes, con los *media*. Pasa a ser una relación social entre personas medida por las imágenes y se convierte en “la expropiación y la alienación de la misma sociabilidad humana” (Ibídem: 50). Así, el espectáculo es la pura forma de la separación. El completo triunfo del espectáculo que ya vaticinó Debord, se refleja hoy en que es precisamente el lenguaje el que se ha convertido en espectáculo. Más en concreto, la comunicabilidad misma, el ser lingüístico del hombre han pasado a ser puro espectáculo. “En la sociedad del espectáculo [...] el lenguaje no sólo se constituye en una esfera autónoma, sino que ya no revela nada” (Ibídem: 52). La forma extrema de esta expropiación de lo común sería para Agamben el espectáculo con mayúsculas de hoy: la política en que vivimos. Sin embargo, como he explicado, Agamben atribuye a esta nada la posibilidad de hacer experiencia de nuestra esencia lingüística. Es decir, no de este o de aquel contenido del lenguaje, sino del lenguaje mismo y afirma que sólo los que alcancen a cumplir este experimento hasta el fondo llevando el lenguaje al lenguaje mismo serán los primeros ciudadanos de una comunidad sin presupuesto ni Estado.

En este trabajo no hablamos tanto de una comunidad sin presupuesto ni Estado, ya que lo que emerge en el umbral táctil es precisamente la posibilidad de una experiencia de intersubjetividad que se sitúa en un nivel micropolítico. Frente a la expropiación de lo común y de nuestro ser lingüístico, con su uso específico de la voz, el cuerpo y el lenguaje, estas coreografías experimentales se convierten en procesos de subjetivación devienen intersubjetivos. Transitamos entre la experiencia de la interioridad de la palabra que despliegan estas creaciones y sus cuerpos, experiencias que nos sitúa en un no- lugar, también en suspensión. Y transitamos entre esas experiencias y el afuera de ser con los otros. No se trata de una posición intermedia, posición que Massumi critica en *Parables for the virtual*, sino más bien estas coreografías dan consistencia a esa lógica del entre. No producen solamente un lugar intermedio: nos hacen habitar el entre. Y retomando también lo que acabamos de ver con Agamben, en este umbral, lugar intermedio, hacemos experiencia del límite mismo, del ser

dentro del afuera: un pasaje continuo, un *entre* de miradas y escuchas que se suceden dentro del tiempo y del espacio, memorias, pensamientos, percepciones, atenciones y tactilidades imbricadas.

8.2. Experiencia de la intersubjetividad

En la espacialidad y temporalidad condensada y compartida que vivenciamos en estas prácticas escénicas tenemos, entonces, una experiencia de subjetividad mediante una mirada y escucha que palpa las voces, los cuerpos y lenguajes que se presentan ante nosotros. En esa espacialidad y temporalidad conquistamos no sólo nuestra mirada, sino nuestra sensorialidad, capacidad de percepción y afecto, y esta conquista la hacemos con los otros. Se trata de una atención que no nos desubjetiviza, tampoco debe seleccionar, aislar y desarrollar un sentido coherente y práctico del mundo, sino que es una atención que podemos suspender y permitir que caiga en todo nuestro cuerpo en lugar de que se concentre en alguno de nuestros sentidos. Una atención que es desplazada en el presente escénico y, como consecuencia, provoca una apertura hacia el pasado y hacia el futuro.

Veíamos en el capítulo tercero a propósito de Godard que el *tú* tiene lugar “cuando va acompañado por *algo* de la *esencia* de quien habla: cuando quien habla *piensa*, al mismo tiempo, con sus *manos*”³⁸³. Y también que la voz interior que nos acompaña continuamente se convierte en exterior: se encuentra inherentemente atada a la abrumadora presencia del otro. La voz es pura alteridad, previene de la auto-reflexión: es asunto de dos, se sitúa *entre* dos porque es el elemento que ata el sujeto y el otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, al igual que conforma el enlace entre el cuerpo y el lenguaje sin pertenecer a ninguno de los dos.

Merleau- Ponty en su búsqueda de la relación entre lo tangible y lo visible, en su invitación a que reaprendamos el mundo desde la percepción, entrelaza la alteridad con el cuerpo. Mi perspectiva, dice Ponty, se desliza en la del otro y ambas son recogidas en un solo mundo en el que todos participamos como sujetos anónimos de la percepción. De alguna manera, el cuerpo ya ha encontrado a otro antes de que yo me lo quiera representar así. A fin de cuentas, escribe Ponty, las acciones de los demás estarían siempre comprendidas por las mías,

[y] el *se* o el *nosotros* por el *Yo*. Pero la cuestión está ahí precisamente: ¿cómo el vocablo *Yo* puede ponerse en plural, cómo formarse una idea general del *Yo*, cómo puedo yo hablar de otro *Yo* diferente al mío, cómo puedo saber que existen otros *Yo*, cómo la consciencia que, en principio, y como conocimiento de sí misma, está en el modo del *Yo*, puede ser captada en el modo del *Tú* y por ende en el modo del *Se*? (Merleau- Ponty 1975: 360).

³⁸³ Silverman, K. (2009) *El sueño del siglo XIX*, p. 18

Si nos situamos en el mundo de esta manera y teniendo en cuenta la dimensión de la carne como ser y no como materia o forma, el otro deja de constituir una dificultad, de estar fuera de nosotros. “Tengo el mundo como individuo inacabado a través de mi cuerpo como poder de este mundo, y tengo la posición de los objetos por la de mi cuerpo o, inversamente, la posición de mi cuerpo por la de los objetos” (Ibídem: 362). Así, porque mi cuerpo es movimiento hacia el mundo, el mundo es punto de apoyo de mi cuerpo. He explicado con Ponty al hablar de tactilidad que puesto que el mismo cuerpo ve y toca, lo visible y lo tangible pertenecen al mismo mundo. De aquí se deriva que nuestro ser parte del mundo. Ya somos parte del mundo, siempre estamos en una relación de reversibilidad. Vemos y tocamos las cosas siendo ya una de ellas. En este sentido, hay inserción recíproca entre uno y otro. O más bien, dice Merleau- Ponty, si renunciamos como hay que renunciar a un pensamiento por planos y perspectivas, “hay dos círculos o dos torbellinos o dos esferas, concéntricas mientras vivo ingenuamente y, en cuanto empiezo a hacerme preguntas, algo descentradas una respecto a otra” (Merleau- Ponty 1970: 172- 173). Es decir, siendo ya ese nudo, ese entrelazamiento, el desencaje se produce una vez que empezamos a preguntarnos y cuestionarnos. Si el mundo ya no es mío, si ni siquiera mi propia espalda puede ser vista por mí, esto nos pone en relación incuestionable con otros. Por este motivo, también el yo y el otro tienen un desencaje: la singularidad de cada uno o dicho de otra manera, los procesos de subjetivación que cada uno haya podido emprender.

Hay visión, tacto, cuando el ser visible, cierto ser tangible, se vuelve hacia la totalidad de lo visible. A esta *visibilidad*, a esta generalidad de lo *sensible*, a este anonimato fundamental del Yo es lo que Merleau- Ponty llama carne, una carne que no es entendida como material psíquico ni como representación del espíritu, sino como elemento del ser. A partir de aquí, una vez que la carne se ha dejado entrelazarse en lo visible, se da la intercorporeidad, que también podemos llamar intersubjetividad. La carne funciona como un tejido de diferenciación, estamos unidos por una extraña distancia. En efecto, es la espesura de la carne la que destituye la pretensión de transparencia. Existe una separación, un desencaje, pero estamos separados no porque seamos espectadores, sino porque la visión de un mundo siempre será espeso y pretender tener una visión total o completa violenta la experiencia compartida. Porque somos sombras de lo sensible, reaprender a ver el mundo de esta manera es hacerse carne del mundo y permitirnos abandonar la silla del espectador.

Si mi mano izquierda puede tocar mi mano derecha mientras esta palpa lo tangible, si puede tocarla tocando, [...] ¿por qué, cuando toco la mano de otro, no estaré tocando en ella el mismo poder de amoldarse a las cosas que he tocado con la mía? [...] Cuando una de mis manos toca la otra, el mundo de cada una de ellas se abre a la otra porque la operación es facultativamente reversible, porque, como se dice, ambas cosas pertenecen a un mismo espacio de conciencia, porque es un solo hombre el que por medio de ellas toca una sola cosa (Ibídem: 175).

Sugiero pensar el desencajamiento que existe entre el yo y el otro, y se presenta en nosotros en cuanto empezamos a interrogarnos, como el mismo que existe en el entrelazamiento de voz, cuerpo y lenguaje. El mismo que existe en esa voz que pertenece al cuerpo y al lenguaje sin pertenecer del todo a ninguno de los dos. El mismo descentramiento que existe en esa voz que escapa de mi propia experiencia auditiva y de las otras voces. No en vano, ni la experiencia de tactilidad ni la de la voz llegan a superponerse exactamente, ya que se separan siempre cuando van a coincidir. Pero este hiato entre mi mano derecha tocada, explica Ponty, y mi mano derecha que toca, entre mi voz oída y mi voz articulada, “entre un momento de mi vida táctil y el momento siguiente, no es un vacío ontológico, un no ser: está recorrido por el ser total de mi cuerpo y por el del mundo” (Ibídem: 184).

Volvemos aquí a la potencia de lo inacabado, de lo que no es consumido ni actualizado del todo: tengo en mi cuerpo la potencia inacabada de este mundo, siempre que nuestra relación con el mundo se dé desde mi propio cuerpo. De esta manera Ponty rompe el juego entre el yo y el otro que se buscan desesperadamente para no encontrarse: desde esa corporalidad que somos y ya no desde esa conciencia objetiva que nos crea distancia, el otro se convierte en una ficción, deja de estar fuera y pasa a formar parte de nuestra existencia. Reaprender a ver el mundo de esta manera, es aprender la dificultad, tal vez la imposibilidad, de ser un solo individuo.

Si nuestra mirada es nuestra abertura al mundo, nuestra inscripción en él “no son actos de conciencia, cada uno de los cuales reivindicaría una prioridad indeclinable, sino abertura de nuestra carne colmada al instante por la carne universal del mundo” (Merleau- Ponty 1964: 24). La visión, explica Ponty, hace lo que la reflexión jamás comprenderá: que el combate a veces no tenga vencedor, y el pensamiento no tenga titular. “Yo le miro. El ve lo que estoy mirando. Yo veo que él lo ve. El ve que yo veo que él ve... El análisis no tiene fin” (Ibídem: 25). Una mirada, ya descentrada y desenfocada, que en este trabajo hemos hecho extensible también a la escucha y a todo nuestro cuerpo, un cuerpo que reaprendemos en la atención

condensada y compartida de estas coreografías experimentales, se reconecta con los otros y genera una experiencia de intersubjetividad.

Ese análisis que no tiene fin, esa fascinación, se rompe para Ponty con la palabra, cuando toma impulso y viene envuelta en la ola de la muda comunicación. “Se destroza el lenguaje cuando se hace de él un medio o un código para el pensamiento, y se queda imposibilitado para comprender a qué profundidad circulan en nosotros las palabras”. Escribe Ponty que si queremos entender el lenguaje desde su origen tenemos que fingir no haber hablado nunca.

Someterlo a una reducción sin la cual seguiría escapándosenos, llevándonos de nuevo a lo que significa para nosotros, mirarlo como los sordos miran a los que hablan, comparar el arte del lenguaje con las demás artes de la expresión, intentar verlo como uno de esos artes mudos. Puede que el sentido del arte tenga un privilegio decisivo, pero intentando el paralelo es como percibiremos lo que hace tal vez imposible al final (Ibídem: 57).

Recordemos que hacemos experiencia de lenguaje cuando los nombres faltan, cuando las palabras se rompen en nuestros labios. Y porque es precisamente la poesía la que “despierta y reconvoca por entero nuestro puro poder de expresar, más allá de las cosas ya dichas o ya vistas” (Ibídem: 63).

Foucault lo diría de otra manera: el poeta está a las órdenes de la noche. Se refería así a un sueño que no es una modalidad de la imaginación, sino su condición primera de posibilidad. Con la frase el poeta está a las órdenes de la noche, Foucault se refería a Jean Cocteau y la capacidad que éste tenía de rechazar el deseo cumplido de la imagen porque la libertad de imaginación se le imponía como una tarea de rechazo. Como hemos visto con Foucault, el valor de la imaginación poética se mide por la potencia de destrucción interna de la imagen. “La imagen constituye una astucia de la conciencia para dejar de imaginar; es el instante de desaliento en el duro trabajo de la imaginación [...]” (Foucault 1999: 116- 117).

En el filme *Le Sang d'un Poete* (1930), dirigida por Jean Cocteau, encontramos esa destrucción interna de las imágenes³⁸⁴. La opera prima experimental y surrealista del poeta francés se abre con la imagen de un artista dibujando. Dibuja el boceto de

³⁸⁴ El hecho de hacer ahora referencia a este filme no significa, obviamente, que solamente recurriendo al surrealismo se produce esa destrucción interna de las imágenes.

un rostro cuya boca, empieza a moverse repentinamente. El artista intenta borrar la boca, pero ésta ya se ha situado en la palma de su mano. En un vano intento, busca desembarazarse de la boca pegada en su mano y cae dormido. Cuando se despierta tiene a su lado una estatua a la que transfiere la boca que aún continúa pegada en la palma de su mano. En este momento, la estatua empieza a hablar.

Esta escena de un film en el que van encadenándose escenas surrealistas e imprevisibles, nos permite pensar en la conexión que existe entre la mano y la boca, entre una mano que palpa y una boca que rompe a hablar. Compartimos con Cocteau las órdenes de la noche y su búsqueda de la destrucción de las imágenes, mientras nos hemos situado en un umbral táctil sin necesidad de renunciar del todo a nuestra atención, ni nuestra capacidad cognoscitiva, ni conceptual. De esta manera, la otra persona no queda encerrada en mi perspectiva, que a su vez se desliza en la de la otra persona, y ambas perspectivas son recogidas en un solo mundo en el que todos/as participamos como sujetos anónimos/as de la percepción. Una percepción cuya duración va más allá del tiempo escénico si cae a todo nuestro cuerpo y nos permitimos tanto ser afectados como afectar.

En las prácticas artísticas que estoy cartografiando hay momentos en los que se destroza y desmonta la lógica del lenguaje y la construcción de las imágenes, como hemos ido viendo. Este mecanismo nos permite tocar la profundidad con la que circulan en nosotros la voz y sus palabras. Las experiencias de lenguaje, de la voz y de la tactilidad que abren un *hiato* entre mi cuerpo que toca y mi cuerpo que es tocado, entre mi cuerpo y la carne de eso que ni siquiera llegamos a ver y sólo podemos alcanzar entrelazados, en una suerte de despersonalización: el tú-yo del *entre*, de lo impersonal, de la tercera persona.



Bicho, eres un bicho © Zabaleta/ Francisco

8.3. Entre lo humano y lo animal: tercera persona

Este lugar de despersonalización está relacionado con los dispositivos escénicos que activan estas creaciones, en concreto con la operación de despersonalización a la que se someten la voz y su lenguaje. En el espacio de escritura que en algunos casos precede a las piezas o en el lenguaje que estos creadores deciden llevar a escena, aunque se hable en primera persona, lo importante no es el “yo” que habla, sino el “ello”, el *cualsea*. Así, la primera persona pasa a ser ocupada por un lugar neutro e impersonal, se abre un espaciamento que nos lleva más allá de la discursivización del lenguaje y del logocentrismo, en una imbricación de todos los elementos escénicos. En este espaciamento que se genera, inmersos en un umbral de temporalidad suspendida, emerge lo impersonal, la tercera persona que explicaré ahora con Roberto Esposito y Giorgio Agamben.

Escribe R. Esposito en el ensayo que dedica a la política de la vida y a la filosofía de lo impersonal que la figura que asume la tercera persona es precisamente la de la vida. ¿Cómo hacer de lo impersonal no sólo una potencia deconstructiva de lo antiguo, y nuevo, dispositivo de la persona, sino una práctica que modifique la existencia? Estas es una de las cuestiones principales de Esposito, que parte de y dialoga con la pregunta que Foucault y Deleuze se hicieron sobre el concepto de vida en sus respectivas obras. Explica Esposito que esta pregunta, en la que los dos filósofos se encontraron de una manera que iba más allá de su amistad, toca algo que no está relacionado sólo con la persona: es preindividual o transindividual, precede a la persona o lo atraviesa (Esposito 2007: 22).

El procedimiento de los dos filósofos franceses para abordar la cuestión de la vida es el de expulsar el afuera siempre más afuera, de exteriorizar eso que ya es exterior. ¿Qué puede ser más externo que lo externo, si no un adentro más interior que cualquier interioridad?, se pregunta Esposito. El afuera se nos presenta tan inaferrable precisamente porque se encuentra en nosotros, esto es, somos nosotros mismos mirados desde un punto de vista que no coincide sino que choca con, descentra, el de la subjetividad personal. Según Esposito para Foucault la vida es esa falla biológica que no coincide nunca con la subjetividad porque siempre está apresada en un proceso, doble y simultáneo, de sujeción o de subjetivación. Un espacio que el poder enviste sin llegar a ocuparlo del todo. Según Esposito es aquí donde se pueden delinear los contornos, aún inciertos, de una biopolítica afirmativa (Ibídem: 22- 23).

Si Foucault pasa por la exteriorización, la aproximación que Deleuze hizo a la cuestión de la vida y la cuestión de la inmanencia está relacionada con el pliegue.

Deleuze sitúa el pliegue en el mismo ser y está relacionado con el devenir. La vida no es lo que resiste a la muerte y emerge de la confrontación con ésta, sino lo que la separa de ésta desplegándola en un proceso continuo de mutación. De aquí que se produzca la deconstrucción de la persona en todas sus expresiones. El pliegue abre la identidad al juego plural de la diferencia y se convierte así en “la figura extrema, casi póstuma del devenir animal [...]”. Abre el pensamiento de lo impersonal a una perspectiva aún ignota de su significado” (Ibídem: 24). Esta figura extrema del devenir animal relanza, según Esposito, la reunificación entre la forma y la fuerza, entre modo y sustancia, entre *bios* y *zoe*³⁸⁵, siempre prometida pero nunca experimentada realmente.

Como hemos visto con Foucault, a diferencia del “yo pienso” retirado en la interioridad de la reflexión, el “yo hablo” se gira a una exterioridad,

en la que es sobre todo el lenguaje el que habla en la forma impersonal de un murmullo anónimo. Es como si se produjera un desdoblamiento del discurso en dos figuras que no pueden superponerse constituidas por el sujeto parlante y de su doble que no tiene el nombre tranquilizador ni el rostro trascendente de la segunda persona. [...] El yo hablo está radicalmente dirigido hacia el afuera, produce una dislocación de la persona en la esfera no lingüística de lo impersonal (Ibídem: 165)

El “yo” o el “sí” es el espacio extrañado en el que el ser del lenguaje revela su propia irreducibilidad al plano horizontal de la interlocución entre yo y tú, entre nosotros y vosotros. La vida para Foucault, explica Esposito, constituye el margen móvil a través del cual el hombre combate contra cualquier cosa que la constituye y a la vez la amenaza. Entonces, ¿qué somos nosotros más allá de nuestra propia persona y de la que no podemos adueñarnos?, ¿qué es eso que nos atraviesa y nos zarandea y aflige hasta el punto de girarse en su contrario si no es la vida misma?, se pregunta Esposito. Precisamente para Foucault la vida, junto al trabajo y al lenguaje, “constituye la línea vacilante en la que el afuera se repliega sobre sí mismo como la funda de una tela” (Ibídem: 168). Para Foucault la vida es en el límite del ser lo que es externo a ello y que también se manifiesta en ello.

Deleuze, por su parte, se convierte en lugar de encuentro del animal de Kojève, del neutro de Blanchot y el afuera de Foucault (Ibídem: 173). Y es a partir de aquí como Deleuze desarrolla una teoría del evento preindividual e impersonal. Sin embargo esto no significa que en el pensamiento de Deleuze la persona desaparezca

³⁸⁵ Recordemos que *zoe* es la vida desnuda, la pura vida reducida a la animalidad, y *bios* la vida en la comunidad, la vida política, tal y como hemos visto con Agamben en capítulo cuarto.

del todo. En el impersonal coinciden precisamente el evento y una emisión de singularidad que no adopta ni la forma aplicativa del yo ni la trascendental de la consciencia. Así, Deleuze define el plano de inmanencia al plano de la vida, coincidente enteramente con sí mismo.

Explica Esposito que la única manera para huir de la dialéctica entre personalización y despersonalización pasa por “la deconstrucción de la categoría de persona en una lógica que privilegia la multiplicidad y la contaminación respecto a la identidad y a la discriminación” (Ibídem: 176). De hecho, puede entenderse de esta manera el CsO deleuziano: una persona propietaria de sus propios órganos y conjunto de cuerpo orgánico separado de la persona que lo habita. En *Crítica y clínica*, obra de la que ya hemos hablado, la deconstrucción que propone Deleuze se expande hacia un horizonte más amplio ya que incluye la esfera de la literatura y la del lenguaje. Y por eso nos interesa en esta investigación. Explica Esposito que en este ensayo, contrariamente a la tendencia psicoanalítica de determinar lo indeterminado a través del uso del personal y del posesivo, Deleuze propone el camino contrario, ya que hace resurgir a la fuente no clasificada, lo que está atrapado en el bloqueo de la indeterminación. La relación de la literatura con la tercera persona se revela entonces desde este punto de vista, algo que ya hemos visto con el “yo hablo” de Blanchot: “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir yo” (Deleuze 1996: 13). Es esta la fuerza contestataria de la literatura, es decir, la posibilidad de subvertir una regla que funciona en todos los demás niveles de interlocución. “Habla la tercera persona porque su enunciación no enuncia nada [...] desde el momento en que no se dirige a nadie, sino a los que se ponen en los límites exteriores del lenguaje” (Esposito 2007: 178). Es así como la lengua susurra, balbucea, crepita hasta explotar en una nueva entidad lingüística. Una fuerza y una tercera persona que como estamos viendo no se manifiestan solamente en el territorio de la literatura o de la escritura sino que emerge cuando los nombres faltan y las palabras se interrumpen en nuestros labios.

De esta manera se modifica el plano del sujeto, no sólo en una espacialidad que ya no puede reducirse a contornos prefijados, sino también en una temporalidad que ya no tiene la forma estable de la presencia. Adquiere la forma de la tensión entre pasado y futuro del evento. No se trata de un punto, es más bien una línea de deslizamiento y concadenamiento. Está hecho no de personas y de cosas, sino de velocidades, afectos y tránsitos. “Es devenir de terceras personas atravesadas y liberadas de la potencia del impersonal: el/ ello no representa un sujeto, sino que diagramatiza un concatenamiento” (Ibídem: 181). Es así como Esposito nos sitúa en

una suerte de animalización del hombre, en una tradición filosófica y política que ha buscado definir al hombre siempre en contraste con el animal.

Propongo ahora un breve recorrido por una parte de esta tradición filosófica y política, en el que iré acompañada de Gilbert Simondon y sus *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*. En este ensayo Simondon revela su interés por encontrar, en la historia de la filosofía occidental, entre la Antigüedad y la Modernidad, la conservación de principios vitales comunes y también distinciones específicas entre el hombre y el animal. De la Antigüedad y sus doctrinas naturalistas, valora un principio de continuidad de la vida que conserva funciones que son de la misma naturaleza en el animal y en el hombre. La Modernidad, sin embargo, señala un principio de distinción que permite conservar paralelismos entre naturaleza y mecanismo. La doctrina máquina- animal que predomina a partir de este periodo establecerá una distinción radical entre alma y cuerpo, entre pensamiento y extensión.

Simondon se sitúa en un punto de vista ético y religioso ante este problema. Del periodo de la antigüedad, Simondon distingue entre las doctrinas preplatónicas o platónicas, que son esencialmente de tipo ético, y las doctrinas relacionadas con Aristóteles, que corresponden a una teoría naturalista de las funciones psíquicas. Con los estoicos se dará un retorno a las doctrinas éticas debido a la noción de instinto: el animal actúa por instinto. “Lo que hace a semejanza del hombre lo hace sólo por instinto y el hombre lo hace por razón. La naturaleza del hombre es diferente a la del animal y a la de la planta”³⁸⁶.

Por otro lado, el Renacimiento interviene como un descubrimiento muy vigoroso de la relación entre psiquismo animal y humano. Exalta el psiquismo animal para ubicarlo por encima del psiquismo humano y decir que los animales nos enseñan³⁸⁷. En la teoría de Giordano Bruno, por ejemplo, los animales son considerados como seres depositarios de una fuerza universal y por consiguiente no deben ser despreciados o tratados como seres inferiores. Sin embargo, en Descartes y su pensamiento el animal no posee ni inteligencia ni instinto, es considerado una máquina, un autómatas. “La doctrina cartesiana es la de un automatismo físico, es decir, un automatismo de los seres, del cuerpo, de las actitudes, de los movimientos sin alma y sin instinto”³⁸⁸. Como en los estoicos, en el pensamiento cartesiano el

³⁸⁶ Simondon, G. (2008) *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, p. 48

³⁸⁷ *Ibidem.*, p. 57

³⁸⁸ *Ibidem.*, p. 63

instinto se considera en el orden de lo psíquico, no en el de la razón. Descartes fue el primero en decir que las conductas animales no son instintivas sino mecánicas. El animal, en virtud de su conformación corporal, es apto para el funcionamiento de su cuerpo, fuera de éste nada puede. Descartes considera al animal como una máquina animada desprovista de pensamiento racional, planteamiento que hará que posteriormente se acentúe la dicotomía tajante que separa al hombre de la naturaleza.

En su seminario sobre la Naturaleza, Merleau- Ponty³⁸⁹ se anticipa a los problemas abordados por Simondon. Para Merleau- Ponty, la vida debe mostrar una relación trascendental y empírica al mismo tiempo. En la naturaleza no existiría un campo preestablecido: “las ciencias de la vida sostendrán que lo viviente sólo se da a quien comprime el núcleo vital de su funcionamiento en determinaciones convencionales”³⁹⁰. Estas investigaciones son las que conducen a Simondon a una revisión de las relaciones entre el hombre y el animal. Y Deleuze también se verá influido por esta línea de pensamiento, tanto en su obra individual como en la escrita en colaboración con otros autores.

En términos generales Simondon guarda simpatía por los esfuerzos de Aristóteles para describir la vida en términos naturalistas y deja entrever una clara antipatía por el pensamiento dicotómico de Descartes. Para Simondon la génesis de la vida sólo puede entenderse como proceso. En este sentido, tanto Simondon como Deleuze recuperan el desarrollo de una filosofía del organismo para pensar los conceptos de los procesos de individuación.

Para Deleuze, el sujeto es afecto y residuo, ni causa ni origen ni jerarquía. “Todo su pensamiento elabora una ontología desde un *minimum* de sujeto”³⁹¹. Este descentramiento del hombre y sus privilegios le permite pensar a Deleuze la individuación como no- subjetiva y no- humana, en otras palabras, en un grado mínimo de humanidad. Así, Deleuze plantea el problema del principio de individuación y de la relación entre el hombre y el animal bajo la noción de devenir.

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. [...] Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico. Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trata? Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es

³⁸⁹ Impartido en el *College de France* entre 1956 y 1960. Citado en Cangj, A (2008) “Anomalías. Gilbert Simondon, una filosofía de la individuación”, epílogo de Simondon, G. (2008) op., cit., p. 90

³⁹⁰ *Ibidem.*, p 92

³⁹¹ *Ibidem.*, p. 94

evidente que el hombre no deviene “realmente” animal como tampoco el hombre deviene realmente otra cosa. El devenir no produce otra cosa que sí mismo.³⁹²

Así, tanto Deleuze como Simondon difuminan la frontera entre identidades para crear un umbral vibratorio entre cuerpos que están en proximidad. Por esto me he detenido en Simondon y en la relación que establece con Deleuze: Deleuze insiste en que el devenir es una relación entre dos modos finitos en un punto de encuentro y en un nivel molecular, una vibración que rebasa los límites de la identidad, de la forma y de la naturaleza, donde la reciprocidad del encuentro entre hombre y animal se experimenta como variaciones de potencia que afectan a los participantes.

En este sentido, el devenir- animal es una aproximación entre el hombre y el perro, entre el hombre y el caballo, que crea una zona de indiscernibilidad. Zona en la que no se produce la indistinción o la pérdida de identidad, sino un contagio entre heterogéneos. El umbral vibratorio generado en el devenir- animal configura una unidad continua: es un cierto tipo de conexión asimétrica entre el hombre y el animal cuyo mayor terror, según Deleuze, lo constituye el animal doméstico. Es decir, el animal que se ha vuelto demasiado humano, como explica Deleuze en la entrevista que presenta el documental *L'abecedaire*³⁹³. Este umbral vibratorio está relacionado con la sensación, el cuerpo vibrátil que hemos visto de la mano de Rolnik en el capítulo anterior y experimentamos en algunas de las coreografías experimentales que hemos traído a esta investigación.

Como conclusión podríamos decir que el devenir tanto para Simondon como para Deleuze es una alianza entre heterogéneos que opera por sensación, pensamiento o experimentación vital de velocidades y afectos; por variación de la proporción de movimiento y de reposo; por aumento o disminución de la potencia; y por modificación del número de maneras de afectar y ser afectado. El devenir es, entonces, el ser. El animal no será un modo finito menos perfecto que el hombre, sino una fuente de ganancia y flexibilidad para éste. “El devenir alcanza así el máximo de versatilidad para la experiencia del hombre. Como en las fábulas de Esopo o La Fontaine, el animal enseña en sus composiciones las limitaciones del hombre y

³⁹² Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas*, p. 244

³⁹³ Cuenta Deleuze en la entrevista que le hizo Claire Pairnet que lo que más le conmueve de los animales es que tienen un mundo: “Es curioso, porque hay un montón de gente, hay un montón de humanos que no tienen mundo. Viven la vida de todo el mundo... es decir, de cualquiera, de cualquier cosa; los animales tienen mundos. Un mundo animal, ¿qué es? A veces es extraordinariamente limitado, y eso es lo que me conmueve”.

también sus potencias”³⁹⁴. Deleuze reconoce que Simondon representa la primera teoría moderna razonada sobre las singularidades impersonales y pre- individuales. Su pensamiento propone la génesis del individuo vivo y del sujeto de conocimiento a partir de la noción de singularidad. Génesis que indaga en lo no- personal, lo a- conceptual, en lo colectivo, lo personal y lo impersonal.

¿Qué significa, entonces, devenir- animal? ¿Y por qué nos interesa en el contexto que nos ocupa? La reivindicación de la animalidad como nuestra naturaleza más íntima, y retomando ahora a Esposito, rompe con la “prohibición” fundamental que desde siempre nos gobierna. La cuestión deleuziana de devenir- animal ha sido muy recurrente en el ámbito del arte. Sin embargo, Esposito actualiza esta cuestión, la trae al presente y hace que dialogue con cuestiones que hoy se están debatiendo desde diversas corrientes dentro del pensamiento crítico. Escribe Esposito que el devenir animal de Deleuze no representa ni una metáfora o un fantasma literario: es nuestro real más tangible.

No el otro del hombre, o el otro en el hombre, sino el hombre reconducido a su natural alteración. El animal —en el hombre, del hombre—, significa, sobre todo, multiplicidad, pluralidad, encadenamiento con lo que nos rodea o que desde siempre hemos llevado dentro. [...] El devenir animal deja de ser una evolución filiativa hereditaria para devenir por el contrario comunicativa y contagiosa (Esposito 2007: 183).

Así, escribe Esposito, el devenir- animal del hombre alude a un modo de ser que no coincide ni con la persona ni con la cosa. Ni siquiera con el tránsito continuo y perpetuo de la una a la otra a la que siempre parecemos destinados. Esto es la persona viviente, que no está separada de la vida, sino coincidente con ella como “sinolo”³⁹⁵ inescindible de forma y de fuerza, de exterior e interior, de *bios* y de *zoe*. “A este *unicuum*, a este ser singular y plural, reenvía la figura aún insondable de la tercera persona, a la persona abierta a eso que aún no ha sucedido” (Ibídem: 184).

En esta misma dirección, explica G. Agamben que el *homo sapiens* no es una sustancia ni una especie claramente definida: es más una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano. “Homo es una animal constitutivamente

³⁹⁴ Cangi, A (2008) *Anomalías. Gilbert Simondon, una filosofía de la individuación*, epílogo de Simondon, G. (2008) op., cit., p. 108

³⁹⁵ Del griego *synolon*, entero. Término que en la metafísica de Aristóteles indica compuesto de forma inmanente y materia que constituye la sustancia individual concreta. Todos los objetos naturales son *sinolos*, compuestos de elementos formales y materiales (diccionario María Moliner).

antropomorfo que debe, para ser humano, reconocerse en un no- hombre” (Agamben 1996: 34). La máquina antropológica del humano es un dispositivo irónico que verifica la ausencia de una naturaleza propia, teniéndola en suspenso entre una naturaleza celeste y una terrena, entre animal y humano, y por tanto su ser siempre menos es más que sí mismo. Como he explicado, esto está relacionado con la potencialidad, con la posibilidad que tiene el ser humano con ser menos que sí mismo, ser incompleto e inacabado. Lo que según Agamben discrimina al hombre del animal es el lenguaje. “Una producción histórica que no puede ser propiamente asignada ni al animal ni al humano” (Ibídem: 43). Si se quita este elemento de la diferencia entre animal y humano se cancela, a menos que no lleguemos a imaginar un hombre no parlante, el elemento que debería funcionar como puente, como pasaje, entre el animal y el humano. El hombre- animal y el animal- humano son las dos caras de la misma fractura que no puede ser colmada ni de una parte ni de la otra.

entre la articulación entre lo humano y lo animal el que debería de acontecer es el verdadero humano [...] en el que las fisuras y sus articulaciones son siempre dislocadas y desplazadas. Lo que tendría que obtenerse no es ni una vida humana, sino sólo una vida separada y excluida de sí misma, sólo una vida desnuda (Ibídem: 43).

No podemos hablar de la vida, de la vida desnuda que propone Agamben, ni pensar en lugar que se abre entre el animal y el hombre sin hablar de biopolítica y de los sistemas inmunitarios que se activan en el corazón de la política contemporánea. Para analizar esta cuestión Agamben sigue la línea de pensamiento abierta principalmente por Foucault. Y es importante hacerlo porque, precisamente en las piezas que estoy cartografiando se subvierte y se suspende el paradigma del cuerpo que predomina con la biopolítica. Para Agamben la lucha irresoluble entre lo latente y la ilatencia (o no latente), entre lo velado y lo desvelado que define al mundo humano “es la lucha intestina entre lo humano y lo animal” (Ibídem 1996: 72). Y paradójicamente la humanidad se obtiene a través de la suspensión de la animalidad.

Explica Agamben que Heidegger es el último pensador que ha creído que el lugar de la polis era aún posible, una polis en la que encontrar el propio destino histórico. A partir de la Primera Guerra Mundial, escribe Agamben, resulta evidente que los estados- nación europeos no eran capaces de asumir tareas históricas y que los pueblos mismos estaban destinados a desaparecer. En este sentido, en los totalitarismos del siglo veinte el hombre ha alcanzado su *telos* histórico “y no queda más que la despolitización de las sociedades humanas [...], o la asunción de la propia

vida biológica como tarea política” (Ibídem 1996: 79). La poesía, la religión y la filosofía, potencias históricas tradicionales que según Agamben mantenían despierto el destino histórico político de los pueblos, “han sido transformadas en espectáculo cultural y en experiencia privada y han perdido cualquier eficacia histórica” (Ibídem: 80). Agamben llama eclipse a esta transformación y ante ésta, el único lugar que parece conservar cualquier seriedad es la asunción de la gestión integral de la vida biológica, es decir, de la animalidad del hombre. “La humanidad posthistórica parece tomar su fisiología como último e impolítico mandato”. Agamben se refiere aquí a la fisiología del cuerpo y por este motivo concluye que “la humanización integral del animal coincide con una animalización integral del hombre” (1996: 80). Esta vida capturada en la biopolítica es abandonada, escribe Agamben, en una zona de excepción. Así, el gobierno decisivo que gobierna cualquier otro conflicto es en nuestra cultura, el de la animalidad y la humanidad del hombre: la política occidental es, por lo tanto, cooriginariamente biopolítica.

Esposito sitúa el pasaje del paradigma de soberanía al de la biopolítica en el momento en que no es el poder el centro de imputación y también de exclusión de la vida, sino cuando la vida misma, su protección reproductiva, se convierte en el criterio último de legitimación de poder. Esto explica el proceso de medicalización que en los últimos dos siglos ha invertido completamente el prisma de la interacción social. Esposito define *immunitas*³⁹⁶ como una condición de particularidad que se refiere a un individuo o a un colectivo, es siempre propia, siempre pertenece a alguien, y por tanto no es común. La inmunidad es en este sentido algo que interrumpe el circuito social de la donación recíproca y que postpone, por el contrario, el significado más originario de la *communitas*. El paradigma inmunitario se presenta no en términos de acción, sino de reacción, más que una fuerza propia es un contragolpe, una contrafuerza que impide manifestarse a otra fuerza (Esposito 2002: 8-10).

En el momento en que la política asume la vida como objeto de intervención directa, termina por reducirla a un estado de absoluta inmediatez. “Es como si la política, para relatar la vida, tuviera la necesidad de privarla de cualquier dimensión cualitativa. De convertirla en sólo vida, pura vida, vida desnuda” (Ibídem: 17). Por este motivo el cuerpo se convierte en el terreno más inmediato de la relación entre política y vida: es como si la vida para mantenerse como tal tuviera que ser incluida y custodiada en los límites del cuerpo.

³⁹⁶ “Desde el punto de vista médico debe entenderse por inmunidad la condición de refractariedad del organismo respecto al peligro de contraer una enfermedad peligrosa”. Esposito, R. (2002) *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, p. 8

Poniendo el cuerpo en el centro de la política y la posibilidad de la enfermedad en el centro del cuerpo, la enfermedad se convierte en el margen externo del que la vida debe distanciarse continuamente. La figura clave de este pasaje es [...] la del *phármakon*³⁹⁷, entendido desde el origen de la tradición filosófica en el doble sentido de medicina y de veneno. [...] Interpretado como antídoto necesario a la defensa de la vida (Ibídem: 18).

No existe comunidad desprovista de un tipo de aparato inmunitario, explica Esposito. Este sistema inmunitario también es descrito por el pensador italiano como un dispositivo militar de defensa y de ofensa contra todo lo que no es reconocido como propio. Y es aquí, en este sistema, donde la relación entre el yo y el otro, entre el inmune y el común, se representa en los términos de una destrucción que al final tiende a implicar a ambos términos (Ibídem: 164- 165).

Análisis más recientes del funcionamiento del sistema inmunitario como los de D. Haraway y A. Tauber sitúan el punto de partida en un lugar alternativo a la identidad individual y cerrada a la que Esposito se refiere. En este análisis el cuerpo más que un dato definitivo e inmodificable es una construcción operativa abierta a un intercambio continuo con el ambiente que le rodea. En el conocido *Manifiesto cyborg* de Haraway el cuerpo humano deja de ser un dato biológico adquirido y pasa a ser un complejo campo de inscripción de códigos socio- culturales que se representan en la figura híbrida del cyborg (Ibídem: 175). Haraway se refiere a un proceso de tecnificación de la vida inasimilable, no sólo socio- cultural sino también ontológico, de la época moderna. La pensadora americana retoma el cuerpo como objeto específico del biopoder, el nexo entre política y vida se redefine por la proliferación imparable de la tecnología. También Foucault en *Tecnologías del ser* piensa la relación entre técnica y cuerpo, pero su aproximación continúa siendo analógica. Por este motivo, según Esposito, la aproximación que Haraway hace al cuerpo representa una reestructuración radical de lo que hasta ahora hemos llamado cuerpo: altera profundamente su tejido constitutivo. “La prótesis representa exactamente este afuera llevado hacia dentro. O un dentro que sale hacia fuera” (Ibídem: 178). El cuerpo deja de estar retenido en el límite que coincide con la piel (dentro de la identidad subjetiva tradicional). El sujeto, en este sentido, ya no es un dato originario sino una construcción operativa. Entendido de esta manera, el cuerpo se suspende, se

³⁹⁷ Aquí podríamos apuntar otra cuestión: la escritura también se ha relacionado con el *phármakon*, también entendida desde la antigüedad en el doble sentido de memoria y de veneno. Si como explica Derrida en *La diseminación* (1997), la escritura es un sistema de memoria, ¿qué tipo de memoria estaría produciendo una palabra que en algunos casos nace como escritura y se lleva a escena para luego desaparecer? Una pregunta que no podemos desarrollar aquí, pero nos parece interesante apuntar.

interrumpe y se redobra, se expone a lo que está fuera para salvar todavía lo que está dentro y así,

en el corazón de la biopolítica reemerge el perfil del sistema inmunitario. Situándose en el punto crucial en el que el cuerpo encuentra eso que es otro de sí —otro cuerpo o cualquier cosa que no es cuerpo— eso constituye el punto de enlace entre entidad, especie, géneros diversos e interrelacionados como son lo individual y lo colectivo, el masculino y lo femenino, el hombre y la máquina (Ibídem: 178).

Precisamente, escribe Esposito, en esta potencia compositiva, el dispositivo de inmunidad se ha convertido en punto de enlace y de tensión entre todos los lenguajes de la contemporaneidad. Y por este motivo, “el sistema inmunitario se revela como el centro neurálgico a través del cual pasa el gobierno político de la vida” (Ibídem: 179). Y, tal vez, en el chiasma, en el entrecruzamiento entre la primera persona, la segunda y la tercera persona, se encuentra todavía el enigma de la inmunidad.

Este cuerpo biopolítico, eclipsado (Agamben) e inmunizado (Esposito) por los mecanismos de poder, se subvierte y se suspende en las coreografías experimentales que he cartografiado en este trabajo. Obviamente, no quiero decir con esto que estas prácticas artísticas se sitúan fuera de la sociedad, en algún lugar que escapa de los dispositivos de gubernamentalidad. Me refiero más bien a que algunas creaciones de la escena experimental de la danza mediante mecanismos de creación específicos y un diálogo extradisciplinar, hacen visibles prácticas micropolíticas. Dispositivos que sitúan nuestra corporalidad en otras coordenadas y están dialogando con cuestiones éticas y estéticas fundamentales de la actualidad³⁹⁸.

Durante la conversación que mantuvimos en Gijón mientras mirábamos a un puerto que ya había dejado de serlo, pregunté a Vera Mantero sobre el lugar intermedio y de complejidad entre lo humano y lo animal que generaba tanto en *Uma misteriosa coissa...* como en *Comer o coração*. Vera me explicó que para ella la relación del ser humano con el animal es una temática que le interesa desde hace mucho tiempo.

³⁹⁸ Por ejemplo, *Knochenblume* (2010) de E. Llovés, solo en el que he colaborado como dramaturga, lleva a escena y hace explícitas cuestiones como el cuerpo biopolítico y su inmunización mediante un continuo sistema de terapeutización.

Intentamos olvidar que lo somos, rechazamos que lo somos, las partes de nosotros que son más obviamente animales. Pero también la confusión que crea en nosotros el hecho de ser animales. Somos un animal muy extraño, muy raro. Y me parece que el hecho de que nos ponemos a hablar y a escribir a tener estas técnicas nemónicas, es fantástico, pero también crea muchos problemas. Los animales no están hechos para poder...³⁹⁹

A la coreógrafa de Lisboa le parece que en nosotros siempre está presente el conflicto entre nuestra parte racional y animal. Y por este motivo, Mantero busca transmitir estas pulsiones en sus creaciones escénicas, esa relación difícil y ambivalente. A Mantero siempre le ha parecido extraño que los bailarines fueran algo sin oralidad, históricamente algo regresivo. “Cuando no hablas eres algo diferente, otro animal. Era muy raro una actividad [la danza] donde se decidió que no había palabra, lenguaje”. Y afirma que en este sentido su decisión de experimentar con la voz sí puede ser una decisión política.

En efecto, estas coreografías experimentales activan un nuevo vocabulario del cuerpo, un vocabulario que hace que éste se convierta en una presencia que no podemos leer solamente como si estuviera representando e imitando la realidad: nuestra presencia activa, nuestra capacidad de comprensión, nuestra percepción desplazada y situada entre la visión, la escucha y la tactilidad, pasa a ser un elemento necesario de estos procesos creativos. Se trata de un nuevo modelo expandido del cuerpo que cuestiona radicalmente, “la presunta estabilidad (que ha estado siempre asegurada por la representación) entre la aparición de un cuerpo móvil en escena [...] y el espectáculo de su subjetividad (que la representación siempre muestra como el espectáculo de una identidad)” (Lepecki 2008: 96).

Las creaciones escénicas como en las que me han acompañado durante estas páginas, hacen visibles cuerpos de creadores y receptores que se entrelazan, se contaminan y no quedan eclipsados ni inmunizados por los dispositivos biopolíticos. El proceso de inmunización propio de un poder biopolítico queda aislado en estas creaciones, se suspende, se abren grietas en él. Se abren fisuras que no se limitan al presente escénico como he venido explicando, sino que se convierten en prácticas poéticas para una meditación política, una política estética que pueden desencadenar procesos de subjetivación.

Cuando afirmo que subvierten los dispositivos biopolíticos, tampoco quiero decir que estas prácticas artísticas basadas en el cuerpo regresen a un cuerpo sin órganos, lleno de puntos de fuga y rizomático, como el que ya experimentó Artaud. O

³⁹⁹ Fragmento de la conversación que mantuve con V. Mantero (9.5.10).

que se conviertan en cuerpos tecnológicos llenos de prótesis que permiten llevar lo de dentro hacia fuera y lo de fuera hacia dentro (Haraway). O que en la fragilidad que despliegan en escena por la complejidad y el descentramiento que conlleva el entrelazamiento de la voz, el cuerpo y el lenguaje se abran a la vulnerabilidad, en el sentido que hemos visto con Butler.

Lo interesante de estas creaciones, desde el punto de vista del cuerpo, es precisamente que sin renunciar a su fragilidad y a ser un cuerpo atravesado por deseos, flujos y fuerzas (Deleuze, Rolnik), y llevando a escena mecanismos de creación que parten de un cuerpo desapegado, son también un cuerpo opaco, denso, atravesado por los tejidos de la carne (Ponty). Asimismo, mediante una deconstrucción del cuerpo, la voz y el lenguaje más cotidianos, emerge en estas piezas una figura despersonalizada, incompleta, impersonal, que hemos relacionado con la tercera persona: lugar que se sitúa entre lo animal y lo humano, lugar donde emerge la vida en su fuerza y su potencialidad. Una vida que se sitúa en la interioridad de nuestra sociedad y provoca grietas y fisuras en los dispositivos biopolíticos mediante la activación de procesos de subjetivación. Estos procesos de subjetivación que se activan están ligados a los afectos, a la manera en que estas coreografías experimentales nos han afectado y han provocado en nosotros esos pequeños movimientos, nuevamente incompletos, tanto en nuestro cuerpo como en nuestro pensamiento.

Podría argumentarse que la capacidad de transmitirnos lo invisible, nuestro ser incompleto y la vulnerabilidad que tiene la danza es efímera, es decir, que la duración de esa *potencia* coincide con la de la pieza. ¿Qué sucede, entonces, tras la desaparición de esos cuerpos y esas voces? Como hemos visto con P. Phelan el efecto colateral de la desaparición [de la danza] es la experiencia misma de la subjetividad. Una subjetividad que ahora podemos entender desde el devenir- animal. La duración de esta experiencia de subjetividad puede estar relacionada con nuestra capacidad de recordar. Recordar como una rendición total ante la memoria, una memoria que en su imposibilidad tal vez sólo es perfecta cuando está anestesiada, como veíamos en *Sans soleil*.

Cuando nos entregamos al intercambio con la persona que está creando y aceptamos entrar en las nuevas coordenadas corporales y el campo experiencial que ahí se despliega, algo desorientados en el desplazamiento de nuestra subjetividad, podemos saber de la persona al otro lado de mí.

Porque si tú me confundes a mí, entonces tú ya eres parte de mí, y yo no estoy en ninguna parte sin ti. Sólo puedo reunir un “nosotros” encontrando el camino que me liga

a “ti” tratando de traducir pero dándome cuenta de que mi propio lenguaje tiene que quebrarse y ceder si voy a saber quién eres. Eres lo que gano a través de esta desorientación y esta pérdida. Así es como surge lo humano, una y otra vez, como aquello que todavía tenemos que conocer⁴⁰⁰.

En los círculos que están desencajados y algo descentrados; en el galope silencioso de un caballo; en la tela de araña de *Dueto*; en la palabra estroboscópica de Valenciano; en la voz visual de Tomazin y la composición musical orgánica de Burrows y Fargion; en la cadera contorsionada de Leja, desaprendemos y reaprendemos lo que (no) sabe nuestro cuerpo y nuestra propia voz que ya está hablando antes de hablar.

La voz en la que danzamos no escapa del mundo: sabiéndose vulnerable, escapa de la obviedad. Esto sucede en la danza de manera viva y tangible: tocamos ese momento, se tambalea la distancia entre las cosas y surge lo humano, una y otra vez, como aquello que todavía tenemos que conocer. Habitamos nuestro cuerpo vibrátil y el puente entre yo y el otro desde la simetría rota. Miramos y escuchamos siendo ya parte del tejido, de ese umbral táctil que tocamos no desde afuera, sino en todos sus nudos. Tejidos, hilos y nudos en continua tensión entre la voz, el cuerpo y el lenguaje. Entre nuestro umbral del ser animal y humano.

Y todo se nos sigue escapando.

En este ser singular y plural, en la no persona inscrita en la persona, en la persona abierta a lo que aún no ha sido. En esta fuerza inacabada, en este bolsillo de potencialidad que somos, no consumida en su totalidad, reside el potencial vivo y en devenir de estas coreografías experimentales.

⁴⁰⁰ Butler, J. (2004) *Prekarious life*, p. 49

CAPÍTULO 9

ARCHI- VIVOS: HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA Y LA POTENCIA. CONCLUSIONES ABIERTAS

1. Un lugar lleno de complejidad, un cruce de líneas de tensiones, intensidades, velocidades y afectos atravesado por la performatividad: esta es la espacialidad y la temporalidad en la que nos sitúan las coreografías experimentales que he cartografiado en este trabajo.

Tras analizar en *Voic(e)scapes n°1* la polifonía de voces que conforman doce creaciones de la escena actual de la danza, en *Voic(e)scapes n°2* me he centrado en la espacialidad que estas piezas generan mediante un entrelazamiento específico de lenguaje y la voz con el cuerpo (del capítulo tercero al quinto). En el capítulo sexto me he detenido en la temporalidad que despliegan y he dedicado los dos últimos a explicar la relación entre la forma artística y la sensorialidad que se activa, haciendo especial hincapié en la tactilidad y la experiencia que de ésta deriva una vez que decidimos atravesar lo que he denominado umbral táctil.

Al inicio de esta investigación me preguntaba qué puede el encuentro entre el cuerpo, la voz y el lenguaje en la danza. Recapitulando ahora las cuestiones presentadas a lo largo de este trabajo, podemos dirigirnos hacia varias conclusiones abiertas y afirmar que la compleja imbricación del cuerpo, la palabra y la voz que está experimentando la escena actual de la danza abre nuevos significados y experiencias que podemos tocar de manera viva, directa y compartida. Si seguimos los mecanismos de creación explorados, concluimos que el encuentro entre la voz, el cuerpo y la palabra produce un efecto recíproco y bidireccional: de la misma manera que el lenguaje puede afectar a la danza, ésta puede afectar al lenguaje.

La danza que rompe a hablar y experimenta con sus voces puede asimismo activar una experiencia de la voz, del lenguaje y de la tactilidad. En las voces y palabras que devienen táctiles en escena, podemos hacer experiencia de nuestra propia voz, de ese lugar de intersección que ésta ocupa entre nuestro cuerpo y lenguaje. La voz inyecta lenguaje en estos cuerpos. O viceversa, el lenguaje tiene la posibilidad de inyectar voz tanto en los cuerpos de los creadores como en los nuestros, espectadores. Y sin embargo el foco central de estas prácticas artísticas sigue siendo el cuerpo. La voz no se privilegia, se trabaja a partir del cuerpo, y es este foco el que permite que la voz y las palabras se encarnen y logren, también, una suerte de fisicalidad. Dentro del cuerpo lingüístico, vocal y sonoro que he explorado,

he señalado dos tipos de corporalidad. Un cuerpo desapegado produce una oralidad también desapegada en escena. Mientras que un cuerpo que he llamado orgánico hace que en escena la oralidad se convierta en un elemento que media entre el cuerpo y el lenguaje. Lo que ambas corporalidades comparten es que mediante sus voces esta danza demanda otra audibilidad.

A partir de esta voz que se inyecta en nuestras voces, en la experiencia de lenguaje y las múltiples narraciones que estas prácticas performativas que hemos visto presentan, nos relacionamos con un lenguaje que balbucea, incompleto, menor: hacemos experiencia de que nos faltan las palabras y éstas se interrumpen en nuestros labios. Esta voz y este lenguaje específicos nos sitúan en un umbral que he llamado táctil porque lejos de una mirada enfocada y una atención continua, nuestras percepciones, sensaciones y afectos se suspenden —en el doble sentido que hemos visto con Crary—. Todos los sentidos caen en nuestro cuerpo, mirada y escucha devienen táctiles, pero no estoy hablando de renuncia a nuestra capacidad cognitiva y/o conceptual. Una vez que todos los sentidos se precipitan en nuestro cuerpo y a través de los afectos, también pueden darse modificaciones y movimientos que en un primer momento son imperceptibles.

Asimismo, hablo de afectos pero no me sitúo en lo que he explicado como capitalismo emocional, tampoco en una reivindicación de lo táctil que renuncia a la mirada. Las formas de lenguaje afectivo que hemos visto “no son algo parecido al buen salvaje o un retorno a la naturaleza de Rousseau, sino la posibilidad real de hacer y experimentar otra cosa”⁴⁰¹. Se trata, entonces, de prácticas coreográficas como lugar para sentir y para pensar. Prácticas artísticas poéticas y políticas que pueden activar procesos de afectividad.

2. Me he referido a la necesidad de narraciones en un mundo que ya no dispone de grandes metarrelatos sobre sí mismo ni sobre la historia, un mundo en el que los relatos se han disuelto en una atomización de narraciones. En lugar de situarnos en lo ambiguo, en el descentramiento de las preguntas y en la pluralidad, estas narraciones atomizadas nos ubican en un mundo autorreferencial que nos individualiza y nos aísla. Se generan así mundos de autoconsumo que conforman micrototalidades de las que resulta difícil salir. Aislados por el espectáculo de la política que habita nuestras ciudades y un lenguaje convertido en espectáculo, ¿cómo se pueden producir hoy espacialidades y temporalidades que nos permitan afectar y ser afectados? ¿Cómo

⁴⁰¹ Guattari, F. y Rolnik, S. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, p. 322

hacer que los procesos de subjetivación no caigan en la autorreferencialidad y en el aislamiento? ¿Cómo activar políticas de afectividad?

En *Voic(e)scapes* nos situamos en un territorio de narración en el que en la mayoría de los casos lo importante no es lo que se cuenta: pasa a primer plano la necesidad de introducir esos relatos en territorios alejados de la búsqueda de sentido y la expresividad. No en vano, la creación escénica contemporánea experimenta y busca mecanismos para crear otras narratividades. Otros relatos que no sólo se alejan de una estructura lineal y se adentran en el territorio de lo poético, sino que mediante su experimentación con la voz, el cuerpo y el lenguaje nos sitúan en otras coordenadas corporales en las que lo importante pasa a ser la coreografía de pequeños gestos; mediante una voz descompuesta y un lenguaje no discursivo, lejos del logocentrismo *pueden* mirar a la medusa de frente sin temor a que nuestros ojos se conviertan en piedra; rompen los procesos identitarios porque introducen grietas en su propio relato; rompen también los grandes relatos desencadenando procesos de subjetivación.

3- ¿Quién es ese/a al otro lado de ti?, me preguntaba en uno de los capítulos para indagar en la relación que puede existir entre estas prácticas coreográficas experimentales y la alteridad. Estas experiencias pueden activar procesos de subjetivación que pueden dar paso a una intersubjetividad que no es causa ni efecto: es la experiencia que podemos hacer en estas creaciones, que se convierten así en modos de experimentar críticamente otras formas y otros procesos de comunicación.

La relación que existe entre el yo y el/la otro/a, sería la misma que hay entre el dentro y el afuera: una suerte de umbral, de pasaje continuo, un entre de miradas que se suceden dentro del espacio, del tiempo, de las memorias, de los pensamientos y de las percepciones imbricadas. En cuanto percibimos el mundo que hay entre nosotros a partir del cuerpo, dejamos de ser sujetos aislados: el otro ya forma parte de nosotros y podemos pasar a ser sujetos encarnados y anónimos.

También es importante aclarar que al igual que el sujeto puede ser afectado en su subjetividad, puede no serlo. No se pretende aquí crear un dogma que funcione como una fórmula matemática (voz+lenguaje+cuerpo= mecanismos de subjetivación). Más bien al contrario, lo que sugiero pensar es que en ese potencial abierto, no consumido en su totalidad, se sitúa precisamente el potencial vivo y en proceso de estas coreografías.

4- El lenguaje es una estructura que está ahí, con la que nos encontramos cuando decidimos tomar la palabra, cada vez que decidimos reapropiarnos de nuestros

propios códigos lingüísticos, y que se convierte en un elemento determinante en la producción de subjetividad. Por este motivo, la relación de fricción entre la voz, el cuerpo y el lenguaje en la escena actual de la danza no puede reducirse a un combate entre lo verbal y lo no verbal. Hay siempre un ligero descentramiento, una grieta, una fisura entre el cuerpo, su lenguaje y su voz —o sus voces—, algo que escapa de nuestra comprensión. Por este motivo, la relación de fricción entre la voz, el cuerpo y el lenguaje en la escena actual de la danza no puede reducirse a un combate entre lo verbal y lo no verbal. Se trata de un combate lleno de complejidad y ambivalencia que aquí hemos llevado al terreno de la estética y la práctica artística.

Sugiero relacionar estas coreografías exeperimentales con la creación de un nuevo lenguaje que ya difícilmente puede ser aprehendido por la *orcheso-graphie* (la escritura, *graphie*, sobre la danza, *orcheso*) porque como he explicado ahora es *orcheso-chora-graphie*. En otras palabras, una escritura acerca de la danza y a partir de la danza relacionada con la *chora*⁴⁰². Chora, entendido como lugar previo al logos, inacabado, incompleto, que se abre cada vez que decidimos tomar la palabra y sin embargo estas nos faltan y se interrumpen en nuestros labios, que sin darle mayor trascendencia aquí he situado en el lugar de la poesía entendida en su sentido más amplio. Precisamente, este lugar inacabado, siempre en curso y no discursivo que nos acerca a la experiencia de una palabra creíble y encarnada, es el que tocamos con nuestra comprensión y con nuestros sentidos cuando la danza habla y experimenta con sus voces polifónicas.

5- Mediante mecanismos de creación de deconstrucción de la voz, el cuerpo y el lenguaje, estas coreografías experimentales generan un lugar impersonal, de tercera persona. Un lugar impersonal que hemos situado entre lo humano y lo animal llevando al extremo la idea deleuziana de devenir- animal. Un lugar en el que emerge la vida. Por este motivo sugiero llamar a estas prácticas artísticas archi-vivas.

Es sabido que el concepto de archivo foucaultiano hace referencia a la acumulación de saberes y a la historia de las formas. En este sentido, podemos afirmar que los cuerpos de los creadores escénicos que he traído a estas páginas también son archi(vos)- vivos de la acumulación y transformación que el paradigma del cuerpo ha tenido a lo largo de la historia de la danza. Con la expresión archi- vivos

⁴⁰² Para hablar de la Chora tenemos que remontarnos a Platón, quien explicaba que había en los orígenes un espacio no receptivo, no necesariamente comprensible, en el útero materno. Según H. T. Lehman lo que se está abriendo tanto desde el teatro posdramático como desde la danza es, precisamente, un intento de restitución de la Chora. Lehman habla de la Chora como “antecámara, y al mismo tiempo el lugar secreto y la fundación del logos del lenguaje. Es lo contrario del logos”. Lehman, H. T. (2006) op. cit., p. 145

también sigo la idea de archi- escritura propuesta por J. Derrida⁴⁰³. Derrida formula la hipótesis de una escritura como fundamento del lenguaje oral, una escritura de huellas, de marcas, que se conserva en un espacio de inscripciones. Por este motivo, estas conclusiones abiertas se dirigen hacia una arqueología: he buscado estas huellas en las palabras y en las voces de las creaciones que he cartografiado. Y también he buscado que mi propia escritura fuera dejando trazos, marcas, remanentes.

Archi-vivos está relacionado asimismo con el cuerpo vibrátil y con el hecho de que en estas coreografías experimentales nuestra subjetividad entra en acción. A través de nuestra sensorialidad y cuerpo vibrátil activados nos hacemos presencia viva que se entrelaza con lo que está sucediendo en escena. Se trata de una activación que no pasa por la participación, entendida en sentido literal, sino más bien con la implicación en lo que estamos viendo.

Con la idea de archi- vivos, por último, hago referencia al concepto de vida explicado con Esposito y Agamben. Es importante subrayar que he introducido la idea de vida no en un sentido totalizante ni trascendental. Con sus procesos de subjetivación abiertos que claramente pasan por el cuerpo, estos creadores se hacen *archi-vivos, requete-vivos*. Son, en todo caso, archi- vivos micropoéticos⁴⁰⁴ y micropolíticos. Archi- vivos que mantienen sus fuerzas poéticas sin renunciar a un potencial crítico, o al menos la posibilidad de interferir en la realidad, abrir grietas, suspender y subvertir el cuerpo inmunizado, disciplinado y aislado que regula el gobierno biopolítico de nuestras vidas.

Hemos visto que estas prácticas artísticas performativas, cuya fuerza no reside tanto en el hablante sino en la repetición, sedimentación y diseminación de sus actos, mantienen un diálogo extradisciplinar con cuestionamientos del pensamiento y la política contemporáneos. Este cuerpo lingüístico y vocal se abre a otras formas de comunicación y de transformación del cuerpo, y por este motivo he afirmado que se está produciendo un cambio de paradigma del cuerpo. La danza hace visible un cambio de paradigma en la forma de entender socialmente el cuerpo: es un cuerpo que demanda otra comunicación, demanda su propia voz, quiere hacerse ruidoso, gravitacional, pesado. Un cuerpo que demanda su voz en un nivel artístico pero que es reflejo de una demanda extensible a lo social.

⁴⁰³ La expresión archi- escritura se explica en el glosario final de Guattari, F. y Rolnik, S. (2006) *op. cit.*, p. 365. Para Rolnik y Guattari la archi- escritura es “anterior a las oposiciones entre tiempo y espacio, entre significado y significante. El esquizoanálisis objeta a esta concepción su visión todavía demasiado totalizadora, demasiado «estructuralista» de la lengua”.

⁴⁰⁴ También llamo archivos micropoéticos a la serie de documentales que vengo realizando desde el año 2006 y he titulado *Humano caracol*. La serie se compone de tres volúmenes, retratos a tres creadores contemporáneos: Emine Sevgi Özdamar, Dionisio Cañas y Steve Paxton. He citado pasajes del documental de S. Paxton a lo largo de este trabajo.

Podemos añadir ahora que estos cuerpos provocan además desplazamientos en los dispositivos de la biopolítica. Provocan fisuras, precisamente, mediante la activación de procesos de subjetivación que no pasan por la inmunización de los cuerpos. De esta manera, ese cuerpo lingüístico y vocal subvierte y suspende el dispositivo biopolítico del cuerpo.

Por lo tanto, estas prácticas coreográficas, en su potencia inacabada y no consumida del todo, presentan experiencias que nos afectan y en nuestra condición de sujetos activos podemos afectar lo que estamos viendo.

Se trata de afectos bidireccionales y reversibles.

Experiencias estéticas, políticas y críticas que desplazan fronteras.

Potencias que liberan sentires, pensares y acciones de vida.

PARTE III
Anexo. Entrevistas

EL BAILADERO y MÓNICA VALENCIANO

Conversación I

“El Bailadero ha sido un experimento de descubrimiento de la voz”

Mónica valenciano y Estela Llovés (Madrid, Lavapiés, 31/10/08)

IR: Para empezar, quiero preguntaros sobre los mecanismos de creación que tenéis con la palabra y con la voz en escena. ¿De dónde parte el trabajo específico sobre la palabra y la voz?

ELL: Entiendo el cuerpo como un lugar de observación. La danza me ha dado un lugar de observación. A partir de aquí se abre la posibilidad de pescar, como diría Mónica, de ir tomando palabras. Yo funciono desde diferentes sitios. La primera condición es la sensación. A partir de aquí, viene la palabra y viene también el cuerpo. Pero la sensación puede venir con la palabra, con una imagen. Puede venir desde los sentidos y también desde el pensamiento organizado. Lo que me interesa siempre es descubrir de nuevo esa sensación en palabras que no son mías. Hago colecciones de palabras, las meto en cajones, las voy sacando y estas palabras conectan de un modo muy claro con algo que me lleva a un sitio nuevo. Después, cuando leo eso que he escrito vuelvo a esa sensación, como una fotografía que te lleva a un sitio. Por ejemplo, en un autobús, una mujer dice algo y esa frase se te queda pegada. A partir de ahí puedes imaginar la vida de esa persona. Y luego cuando vuelves a esa palabra recreas la sensación.

MV: Creo que es un entrenamiento de un radar. Hay una conexión de toma y daca que es desde todo el cuerpo. Cuando llevas eso a un espacio, resulta que entras en otra dimensión y todo eso puede salir por un lado que no tenías pensado, ni racionalizado. Es como tener capacidad de trabajar ese radar y la capacidad de impregnación del cuerpo, el cuerpo cuando se trabaja así se impregna de imágenes. Busco esas interrelaciones del cuerpo que son las que te hacen bailar, el cuerpo siempre está interrogando. Hay un impulso, que forma parte de la escritura del cuerpo. Entonces es ver qué pesca cada uno, trabajar ese radar, esa interrogación del cuerpo y ahí encuentras una conexión que te hace escribir. Tu cuerpo encuentra un canal ahí. Esos canales que vas abriendo hacia el exterior y que vas desarrollando esa amplitud, incluso en la espalda. Ese radar cuando te haces un poco más mayor se hace imperceptible, es como el crecimiento de una planta, así que ya no es bailar, sino qué es lo que te mueve vitalmente. Todo se está moviendo, y por eso ya no está el movimiento como única posibilidad, y a lo mejor esa Mónica que trabaja el movimiento en el estudio va desapareciendo. Busco cada vez la experiencia más vital de qué es lo que te mueve y de pronto esas conexiones que encuentras te liberan. Voy hacia eso o eso me abre un sentido. Qué es lo que capta el cuerpo dentro de esa caja de resonancia en la que la razón no dispone casi de ninguna posibilidad. La razón es un mayordomo pero no el dueño de la casa.

Como escribe Chantal Mallard, “la mente, esa funcionaria que vigila”. Hay que volver al cuerpo, y mucho, pero esto se puede hacer de maneras muy diferentes.

ELL: Lo que tú tienes Mónica es un canal impresionante, creo que sí que en tu trabajo has alcanzado eso. Has abierto tanto los procesos, los poros se han abierto tanto que todo entra y sale, y eso está integrado en la danza y en tu vida. En tu caso palabra y cuerpo son uno, no hay diferencia y esto en tu trabajo lo veo muy claro, se unen. También es interesante la tensión que se genera cuando de pronto se separa todo, se disecciona. Y a partir de esas tensiones se trata de ver qué es lo que pasa. En tu caso lo veo como algo que tiende a lo contrario, es decir, a unificar y dar una organicidad a todo eso muy coherente con la vida. No hay separación, hay un entrelazamiento.

IR: Y, ¿qué sucede con esa palabra? ¿Está expresando, comunicando algo? ¿Abre ventanas, crea tensiones en el proceso de creación, se convierte en juego?

MV: Sí, comunica pero en planos distintos. Ese tramo de río, no es un río, fíjate todo lo que está pasando ahí en varios planos y no nos detenemos a mirarlo. Sucede que luego vas al teatro y no ves esas capas, no sé por qué. Cuanto más abajo vayas, con cada capa de cebolla que te quitan, mayor es también la capacidad de captación. De alguna manera te haces más permeable. Llegar aquí es lo más difícil y sería lo más natural. Basta con observar la cotidianeidad, lo que pasa es que no somos conscientes de esto. Fíjate, los bebés con el tiempo se van aprisionando. Lo importante es dejar pasar sin engancharse, esta es la maestría, este momento ya pasó y ahora es otro. El juego es lo básico, creo que todas las relaciones nacen en el juego. Y de hecho cuando aprendemos a relacionarnos de niños aprendemos a través del juego, de bebés, de adolescentes. Entonces, poder estar cómo estás, estar en escena con lo que hay. Y es un placer cuando consigues esto. No me gusta la palabra creadores, para mí es un oficio como otro cualquiera. Y lo que te da esa percepción es trabajar todos los días en este oficio, también puede tenerla un zapatero.

IR: Es cierto, pero me parece que en la creación hay una intención, más o menos clara, pero hay una intención.

MV: Creo que es más la atención, que luego con la vida va a parar a un lugar de cómo formularlo. Y esto sí puede ser un trabajo creativo, trabajar esa atención sin que esto suceda. Me parece que la palabra creador está un poco desvitalizada.

ELL: Lo interesante es ponerlo paralelo a cualquier oficio obrero, como en cualquier otro oficio trabajar esa atención y una consciencia grande. No se trata de hacer por hacer, claro. Si trabajas con esa atención, muy presente, te va llevando a lugares que no has tocado. Dejarse sorprender y correr riesgos, para descubrir, se convierte en un reto con uno mismo.

IR: Tal vez en lugar de creador o artista, ¿podríamos hablar de ese lugar de fragilidad que se abre cuando te dejas sorprender y corres riesgos?

MV: Tú lo has dicho, llamarlo creador hace de esa fragilidad una cosa demasiado importante. Y en el fondo se trata de una fragilidad que una puede utilizar para hacer mapas de esas pequeñas pérdidas y encuentros. La palabra creador no da suelo a esa fragilidad, que tiene un suelo de cada día. Tengo más conexión con lo primitivo que con lo vanguardista. A un chamán que ha estado enfermo, ha rozado la muerte y precisamente por eso es chamán, no se le llama creador. Ponerse en el lugar de la observación es más obrero, no te pones arriba o en otro lugar separado de la vida. Como la abeja reina, pone el huevo, es la que más trabaja, la que más disfruta y luego se hace vieja y la mandan a la mierda.

IR: Ponerse en ese lugar de observación puede ser una manera de adentrarse en lo desconocido.

MV: Lo importante es estar en una forma natural. No hay que tener miedo de llegar a esa lugar que no conocemos. No sirve llegar para tener miedo. Luego están las políticas del mercado. Ahora estoy en un momento de crisis, de cuestionamiento de cosas, voy pensando mucho. Hasta ahora no he sabido encajar en una estructura, el camino me ha ido llevando y no he podido encajar en una política de mercado, no puedo trabajar pensando en el mercado, me asfixiaría. Por eso necesito crearme lo del oficio, la vida, el día a día, crearme si estoy en un momento creativo, si estoy retirada, puedo estar recibiendo. Claro que tengo mis conflictos, no es algo fácil, ya que siempre está la sensación de que partes de cero. El mercado no me absorbe porque no puedo acceder a esa velocidad, si trabajo rápido me desconecto y si me desconecto no alcanzo a digerir nada.

IR: Puede que esta manera de trabajar explique lo difícil que es clasificar tu trabajo, me refiero también a la formalización del mismo.

MV: Yo era una persona básicamente autista. Por supervivencia, fui buceando dentro de mí para encontrar maneras de comunicarme con el exterior. Primero desde mí y luego eso se abrió hacia la formulación de los demás. Busco abrir los cuerpos siempre en diálogo con los otros cuerpos y esto tiene algo de técnico, pero por otro lado está el trabajo de mesa, en mis libretas, donde voy construyendo ese mapa que no es otra cosa que ir creando una carnada, que pones en la punta del anzuelo de una caña. Cuando vamos con los bailarines, cuando vamos, me considero uno más en ese proceso, pongo las cartas sobre las mesas. Hago lo mismo conmigo, me hago una carnada, busco lugares donde ver, donde verme, lugares donde esas conexiones se producen. Con la caña en la mano voy largando eso al intérprete creador, yo no les digo lo que tienen que hacer, les lanzo las posibilidades de cuerpo abierto para que tengan esa disponibilidad. Y desde ahí extraigo del otro una zona que estaba, que existía ya,

pero que estaba un poco agazapada, una zona que no mostramos del todo. Tiro un poco del hilo y encuentro una especie de música que hace que salga de esa persona algo de su sombra, de su miedo, de su fragilidad. Quiero amar profundamente esa parte pequeña, miedosa, la quiero mucho, le doy todo el amor del mundo para extraer eso del otro, también de mí. En el fondo es un acto de amor.

ELL: Ahí yo también entrego mi trabajo y mi vida. Creo que es donde el trabajo de la danza se acerca más al poeta o al filósofo. Es una especie de entrenamiento de la dificultad. Y eso te da la tranquilidad para vivir. Es algo tan fundamental.

MV: El estado de amor que me produce trabajar con la gente, ayudarnos en esa fragilidad, extraer del fondo del mar esa perлита. Cuando veo esa perлита es una maravilla. Es el sentido de todo el trabajo. Y tener la confianza que va a suceder algo. Hasta ahora he trabajado con personas con las que había una intuición muy grande. Ahora estoy trabajando con una compañía francesa, la de Catherine Diverres, que no conozco, no hablo el idioma y no puedo trabajar desde un idioma común. Y de pronto es fascinante, la corriente de amor empieza a funcionar. El amor es esa confianza, lo que hace que te quites la armadura y empieces a hablar liberándote. Cada trabajo me abre una puerta a todo. Por eso no me llamo compañía Mónica Valenciano.

IR: ¿Cómo y por qué surge El Bailadero?

MV: Los bailaderos eran esos lugares de reunión de las brujas en la luna llena. Para que salgan de ahí los demonios y lo más santo, lo más inocente. Era un espacio de purificación, para encontrarse con uno mismo o con un lugar un poquito más desconocido. Claro, esto no estaba tan en primer plano al principio cuando nació la compañía, he procurado hacerlo de una manera cada vez más suave para que nunca sea forzado. Hay cierta resistencia al principio, pero se trata de hacer un colectivo para que entre todos podamos ayudar a esa extracción de algo diferente y común. Y ver que esto sucede también ahora en Francia con bailarines que desconocía, en tan poco tiempo, ha sido un milagro. En el fondo lo que me gusta es vivir algo que me transforma, que pases por la experiencia y ya no eres la misma. Esto es lo que me gusta. Antes trabajaba de manera muy especial e individual, con todos. Ahora en Francia he tenido que trabajar con todos a la vez.

IR: Volvamos ahora al trabajo con la palabra, con la voz. ¿Cuáles son los mecanismos de creación que seguís en El Bailadero?

MV: En el trabajo que estoy haciendo en Francia, están apareciendo lugares nuevos. Es una manera musical de trabajar el texto, lo sonoro, la poética de las palabras. Lo importante para

mí es descubrir cómo escribe cada uno, plantear ejercicios cada día a partir de la observación directa de la calle.

ELL: Yo soy recolectora y trenzadora de palabras.

MV: La verdad es que Estela nos abrió un panorama a todos impresionante. Estela tiene este entrenamiento desde siempre, tiene ese potencial con las palabras. Es muy ágil.

ELL: Desde que te conozco he estado muy conectada. En tus clases siempre he sentido el deseo y la impotencia, me costaba muchísimo bailar. Ahora también pero ya no me cuesta tanto. Abrir el cuerpo. Dejé la universidad para venir a Madrid, nunca había bailado. Llegó un momento en el que ya no entendía el mundo, pero entendía los cuerpos. Empiezo a bailar porque hay algo del Butoh que me mueve profundamente. Y cuando vi a Mónica me pasó lo mismo. Las referencias son pocas para mí. El trabajo de Mónica me parece muy completo porque es danza y es poesía. Es un trabajo para un entendimiento de la vida, pero desde esa humildad y sin jerarquías. El Bailadero siempre ha sido un “te doy y me das”, desde el intercambio, el aprendizaje de unos de otros. Es la compañía en la que más he entendido el cuerpo, también en el trabajo del Butoh, que me permitió ver la parte oscura, la de las sombras.

MV: Claro, se esconde porque es frágil, pero es la más luminosa, cuando sale es pura luz. Hay que sacar esa parte con mucho cuidado y mucha naturalidad.

ELL: De pequeña nunca supe hablar y lo que hacía era leer. Con trece o catorce años leía a Calvino y yo le entendía. Sé que ahí puedo llegar con mi cuerpo. Hay una conexión directa con lugares invisibles.

MV: Sí, se trata de hacer visibles lugares invisibles. Cuando hablo de las sombras, es dar visibilidad a lugares de uno que están asustados. Están asustados porque necesitan una especie de pequeño parto, como decía Beckett, “sé que dentro de mí hay un ser asesinado”. Es encontrar ese trozo de ese ser y darlo a luz, que es un parto. No es que el bebé esté en la sombra, está ahí. Al final no soy una creadora, soy una comadrona cualquiera. Lo practico también conmigo, creo que no terminamos de nacer del todo. Es lo que nos pasa a los innombrables. No paramos de nacer.

ELL: Es lo que has escogido, el lado más difícil, a algunos les puede resultar escabroso, pero es el único modo que nos reconcilia con nuestras tensiones. Es necesario un trabajo del cuerpo que nos vuelva a reconciliar con la organicidad.

IR: Trabajar con las palabras de esta manera, disociándolas del cuerpo, rompiéndolas, también provoca una disociación de nuestros sentidos. Una especie de bombardeo hipersensorial.

MV: Es bombardeo porque estamos acostumbrados a lo fácil. Hay que confiar también en que el cuerpo en cada momento permeabiliza lo que quiere, lo que necesita. Es igual que la sed o el hambre. El cuerpo ve lo que necesita ver, con lo que está batallando dentro de sí. Nos instalamos y que no nos mueva nada, somos comodones.

IR: ¿El trabajo de los *Disparates* busca convulsionar ese cuerpo acomodado? ¿Qué relación estableces con el público?

MV: Son disparates convulsos, sobre la vida, sobre el amor, sobre el cuerpo. Lo que me ocurre a mí cuando entro en los disparates, es algo muy íntimo, es lo que yo siento, es lo más profundo de mí en este momento. Yo trabajo de manera muy física, no tiene nada que ver con lo psicológico. No me gusta esa cosa psicológica, me horroriza ese trabajo. Encontré una resonancia, una referencia que me ayudaba a seguir trabajando. Cuando estaba trabajando de esta manera se empezaban a romper los planos y comenzaba a entender el mundo en tres dimensiones. Es cuando el cuerpo entra como en otra dimensión. Los *Disparates* están inspirados en Goya, luego he tenido influencia de Palazuelo, siempre entro en los procesos de la mano de alguien. Los *Disparates* son como espejismos esperpénticos que recibo. Yo no trabajo la intención. Trabajo de una forma muy instintiva y luego reflexiono. Pero la reflexión viene después. Trabajo con todas esas imágenes, voy trabajando sobre eso y haciendo una especie de puzzle.

ELL: Yo creo que la danza debería enfrentarnos a nosotros con nosotros mismos, con nuestros huesos, pero a partir de ahí con la vida.

MV: Lo que me interesa es la tensión, lo incómodo de cuando no se sabe lo que va a pasar. Esa es la comunicación que yo busco, es cuando disfruto. En ver cómo se mueven por dentro, en esa música que suena, que es mi música, con la que yo funciono en el escenario. Creo que cada vez tiendo más hacia la música, hacia lo sonoro. Cada vez más. Vuelvo al origen, donde todo es música, todo es música y nada significa nada...

IR: En ese puzzle, en ese trabajo con los huesos, ¿qué busca la palabra? Me refiero al cuerpo que deja emerger su voz y se hace sonoro.

MV: Son muchas cosas, a veces sugerir, otras crear un espacio de resonancia en el otro. Quién inventó la palabra, quién la inventó, a veces la palabra es una imagen. Lo que quiere o lo que puede ver. A veces una necesidad de decir algo imperioso. Y es una cosa que te sale de la raíz de tus entrañas. Siempre es comunicación al fin y al cabo pero desde lugares muy diferentes, como cuando hablas con alguien. Estás tratando de sugerir algo a través de lo que

cuentas, no es una sola cosa. Siempre es un puente, de respiración entre el receptor y el emisor. O viceversa.

ELL: En el relajamiento doméstico, lo hace todo más divertido, entras en un juego placentero, sin ningún prejuicio. Y estos momentos sirven porque uno llega a sitios que no puede explicar pero saben que son de verdad, se da una superposición entre el cuerpo y la palabra. Lo puedes llevar dentro para que el otro sienta lo mismo. Creo que hay algo ahí de esa búsqueda que es un entrenamiento de apertura. El que sean ellos y no tú.

MV: Para mí lo importante es que sea una excusa para que los demás bailen, todo lo que hago es una excusa para estar quieta, crear un espacio para que sean los otros quienes se muevan, aunque estén sentados. Para mí la comunicación es muy importante. La observación de ese movimiento que se crea en el patio de butacas, y luego se da la vuelta, en muchos momentos el público actúa y yo observo, tiendo a esto.

IR: En ese momento, ¿compartes la sensación de empezar de cero, también con el público, que se encuentra con algo imprevisible?

MV: Es importante compartirlo, respirarlo y que sea un algo que se crea entre todos. Siento que hay una pequeña huella que va a quedar en cada uno, aunque parezca que no está pasando nada.

IR: Me gustaría hablar ahora de poesía. ¿Qué relación tenéis con la poesía? ¿Es la poesía el lugar donde van a parar las palabras que perdimos en la infancia, nuestros primeros sonidos y balbuceos?

MV: Sí, claro.

ELL: La poesía se aleja del entendimiento lineal.

IR: ¿Os parece que la voz tiene que ver con una cierta animalidad?

ELL: Fíjate en los mosquitos y las abejas. Si te dejas llevar por ese sonido que molesta en un principio, se convierte en algo muy familiar.

MV: Los estorninos, viven en un árbol, 100 pájaros al mismo tiempo hacen el mismo movimiento. Sin tocarse, esa sincronía tan increíble en el espacio, en el aire.

ELL: Muchas veces a base de estimular la percepción, se crea un elástico de conexión, todos nos movemos como si existiera ese elástico, es un trabajo de percepción e intuición. En el

Butoh se trabaja mucho la percepción y la intuición sonora. Percibir el espacio que hay de cuerpo a cuerpo, hay ejercicios de Bodyworker, al aire libre. En ese momento mi entendimiento es mucho más grande desde ahí que en un espacio cerrado. En superficies incluso de riesgo, una pendiente muy pronunciada, el cuerpo despierta otro tipo de atención, diferente al que tenemos en una situación de seguridad. Es increíble cómo se desarrolla un espacio fuera de la vista y cómo sientes la necesidad de la proximidad del otro. Esto lo aprendí en el trabajo con Min Tanaka. Es un desarrollo de la percepción, de la inteligencia de los sentidos en la oscuridad. Se desarrolla una sensibilidad física que es un grado de apertura increíble. Uno desea tocar y al principio sólo toca el aire.

MV: Curioso, el otro día estábamos leyendo un libro que me dejó una amiga brasileña, de Lispector, un cuento llamado "Amor". Habla sobre una persona establecida y un ciego mascando chicle en el autobús. Ese instante fue una revelación de algo, cambio la vida de la mujer para siempre.

ELL: Esta señora en el autobús tiene una primera conexión con lo terrible y luego con la ternura. En el parque empiezan a aparecer todos los sonidos. Se fija en todo con una perceptividad de ciego.

IR: ¿Habéis trabajado alguna vez sin voz en las creaciones escénicas de El Bailadero?

MV: Durante los entrenamientos muchas veces. Pero en las piezas, siempre hemos trabajado con la voz. El Bailadero ha sido un experimento del descubrimiento de la voz, fue la posibilidad de descubrir una manera que no fuera leer un texto, necesitaba expresarme de alguna manera con la música del cuerpo, con la respiración, con el ritmo. Lo fundamental con El Bailadero es el desarrollo de un lenguaje, el lenguaje como algo que está ahí, algo que ya incluso está fuera de ahí y yo lo voy observando a partir de ahí. Miro la manera en que se desarrolla, como se traspasa el espacio, como se compone y se descompone, como llega a tener diferentes planos. Yo lo observo y decido cuál es el paso siguiente. Esto es lo importante, cómo esto se desarrolla escénicamente entre todos, a partir de las propuestas que hago, y no tanto un trabajo conceptual.

IR: ¿Por qué coincide esa búsqueda de la voz con el nacimiento de El Bailadero?

MV: Sentí algo que se me abrió. Quizá cuando me movía aparecía la voz bajita, salía como sonido que poco a poco, y a medida que sentía la respiración, me oía a mi misma, me reía viéndome a mi misma bailar. Pero el sonido no estaba abierto todavía para mí. No sabía conectar esas dos cosas, el movimiento y la voz. De pronto el sonido rompió a hablar y aquello salió naturalmente, era una necesidad de comunicación que debía alcanzar, un romper desde

dentro hacia fuera. Tenía la necesidad de abrir otro sentido, de abrir otra puerta, era una libertad nueva.

ELL: El sonido sin llegar a articular la palabra sigue siendo parte del cuerpo, es algo que tiene músculo, cerebro, no habla. El sonido se acerca más a lo que es el alma del cuerpo en el sentido de que es aquello que existe mientras hay movimiento. Cuando el movimiento cesa y llega la muerte, uno no emite sonido, aquello voló. Cuando no se articula en palabra es lo más cercano a la música. Creo que todos sabemos cantar, no es verdad cuando alguien dice que no sabe cantar.

IR: Dice el filósofo esloveno Mladen Dólar que la voz hace que el lenguaje sea cuerpo, la voz no pertenece ni al cuerpo ni al lenguaje, está en la intersección no pertenece a ninguno de los dos.

MV: El principio fue el verbo

ELL: Y el verbo antes de ser una palabra es un sonido, las vocales son sonidos y de ahí empezamos a articular. En la pieza que presenté en el Mov's de Vigo y viste, intenté trabajar sólo con el cuerpo, sin la voz, pero llegó un momento que sentí la necesidad de decir algo y de pronto aparecieron las vocales, los sonidos. Me emocionó mucho sentir ese momento en que salieron las vocales. Cuando nos quedamos sin voz se desvela la otra parte por la que siempre estamos trabajando. En mí siempre ha habido una intención, siempre dirigido a generar un cambio, buscar que algo ocurra. Dentro de ese movimiento, de ese entrar en ese espacio vacío o terreno de dificultad. La performance como un cambio de ambiente. Cuando vi un vídeo de Kazuo Ohno, sólo con el vídeo entre en conexión con su cuerpo, entré en ese cuerpo. Me encontré con lo más básico de ese trabajo. Lo más básico es eso, el espacio que se abre de encuentro con las personas y con todo, ese espacio de conexión con todo. Se da una conjunción de todas las cosas. Conseguir ese espacio es lo más importante de la performance. Creo que eso es la danza. Reconozco la fragilidad de que nunca había salido solo con el cuerpo y me sentí muy frágil. No tanto el virtuosismo.

MV: Claro, sino cómo manejar eso, tapar la parte fuerte y dejar que aparezca la frágil.

ELL: En esa pieza tenía los ojos muy abiertos.

MV: Y la boca cerrada. Al final con el alfabeto, ahí salió todo.

IR: De alguna manera explotaste, fue un momento muy potente, las personas ahí presentes podíamos sentir cómo brotaban tus palabras, casi sin querer...

MV: Eso que normalmente pasa por accidente. Esos retos. Hacer lo que no sabemos hacer. Siempre dicen que las personas que quedan ciegas desarrollan una capacidad auditiva. Yo soy medio sorda y a partir de esto desarrollo otros sentidos. A veces la vida de una manera accidental, a veces espiritual, te hace sacrificar algo para que desarrolles otra cosa. Estaba pensando mientras hablabas que en mi vida prácticamente ha pasado todo por accidente. Durante el primer bolo que tuve, que me salió en Canadá, con mi primera pieza que todavía era un balbuceo. Resultó que me hice dos tendinitis agudas y en un mes estrenaba en Canadá. Con dos tendones destrozados no podía hacer nada. Despareció el salto, desapareció la punta y apareció todo otro mundo horizontal que yo desconocía. Hasta que en El Bailadero un día decidí que no quería bailar más. Ya no voy a bailar sola, ya estoy cansada de ir sola por el mundo con mis maletas. Y empecé a enseñar a Raquel, de manera accidental.

IR: ¿Y qué paso a partir de entonces?

MV: Con El Bailadero, en el primer Disparate, cuando aún todo dependía un poco de mí tuve tres lumbagos. Me acostaba con unas mantas y de aquí empecé a dirigir. Ponía músicas, me ponía a cantar flamenco encima y así aprendí a cantar. Me salió todo el potencial de la voz, por la impotencia de no poderme mover y no poder expresar cómo se podían hacer las cosas sin bailar. Aún no tenía todavía la formulación necesaria, sólo podía explicarme con el baile. Tuve que aprender a formularlo todo a través de la voz. Todo empezó a romperse dentro de mí. Llegué al escenario tumbada en unas mantas, ellos bailaban y yo cantaba alguna cosa. Era lo que había hecho en los ensayos. Y descubrí que ellos podían bailar sin mí, fue una liberación enorme. Me liberé muchísimo de mí. Y cuando pude volver a bailar, ya no podía dar latigazos ni hacer un tipo de baile enfurecido. Mi baile cambió completamente, empezó a ser mucho más tranquilo pausado, ver mucho más, reír mucho más, en vez de hacer tanto. Todo ha sido como por accidente: algo se me cerró por aquí y la naturaleza me lo abrió por allá. Yo que me decía “dios mío por qué me has abandonado”, sin embargo en esa crucifixión se ha abierto siempre algo importante.

ELL: Sí, creo que es importante prestar atención a los momentos que uno siente como crisis, como desastre, para relajar, abrir espacio y mirar. Mira por aquí hay otro camino, pues vamos a probarlo.

LEJA JURISIC**“La voz hace danza”****Plesni Theater, Ljubljana (20/11/ 2008)**

IR: ¿Empezamos por tu trayectoria?

LJ: He hecho gimnasia rítmica hasta los dieciséis años, pero luego me cansé del trabajo extremo con el cuerpo. Tras estudiar Derecho empezó a bailar, encontré una buena profesora, bueno era una danza muy estética. Estaba acostumbrada a trabajar mucho físicamente, así que necesitaba velocidad al principio. Así me introduce en la danza contemporánea. Con el tiempo descubrí que es muy difícil trabajar en grupo, ya que estaba la influencia del grupo por un lado y luego la del *leader*, eran demasiadas influencias. En ese momento presenté mi primera pieza, que tenía una parte física y otra musical.

IR: En ese momento, ¿ya trabajas con la voz?

LJ: Sólo la utilizaba con la respiración, las típicas respiraciones de cansancio que se hacen en la danza. Más adelante en un *workshop* en Amsterdam tuve una profesora que sí utilizaba la voz físicamente, y aquí empezó mi trabajo con la voz. Aquí empecé a entender la voz como una parte del cuerpo. Yo ya estaba investigando el movimiento desde un lugar más anatómico. Si consideras todas las partes de tu cuerpo, al final también llegas a la garganta. Y así empezó a ser parte de mi danza.

IR: Cuando empiezas esta búsqueda de la voz, ¿te resultó difícil exteriorizarla e imbricarla con el movimiento?

LJ: Desde el principio tenía claro que no quería usar palabras. Las palabras tienen un significado demasiado fuerte. Estamos acostumbrados al significado de las palabras. También el título es por esto sólo con letras, R´Z´R. La voz salió de esta manera profunda que ahora está en la pieza, empecé a jugar con diferentes tonalidades y sonoridades. Por ejemplo, los aborígenes de Australia, el sonido que trabajan, se supone que las mujeres no deben hacerlo porque tiene vibraciones extrañas para nosotras. Por el mismo motivo que no deben tocar el *didgeridoo*. Pero yo decidí trabajarlas. Así fueron llegando el resto de las voces, mediante gritos y todo tipo de pruebas.

IR: ¿Tuvo este sonido aborígen algún efecto en ti?

LJ: No lo sé, creo que de tanto ejercitar la voz mis músculos se endurecieron y pude llevar bien las vibraciones...

IR: ¿Por qué decidiste empezar esta búsqueda en R´Z´R, dónde empezó?

LJ: Necesitaba hacer un proceso de búsqueda sólo para mí. Trabajar con otros coreógrafos se convirtió en un poco frustrante porque no podía avanzar. Necesitaba establecer mi propia lógica y llevarla hasta el final. Como intérprete tenía un gran caos de diferentes tipos de danzas y estéticas en la cabeza. Me dije que si trabajaba dentro de este caos durante tres meses algo saldría... Y así surgió la pieza.

IR: ¿Sabías desde el principio que utilizarías la voz o ésta vino más tarde?

LJ: Creo que sí, ya tenía la necesidad de trabajar con la voz porque venía de varios talleres en los que había iniciado esta búsqueda. Necesitaba trabajarla desde el cuerpo. Me resultaba muy estimulante adentrarme en toda esa búsqueda. Tengo la voz fuerte y esto me ayudó. Las voces que se parecen a los monstruos vinieron más tarde. Era un periodo en el que estaba totalmente metida en un imaginario de monstruos, brujas y etc., así que también investigue aquí. La pregunta sobre qué es ser mujer está igualmente presente. O la animalidad, buscar esas voces a partir de la fisicalidad.

IR: ¿Funcionó desde el principio esa fisicalidad con la voz? ¿Ya habías descartado el uso de la palabra?

LJ: Pasé por momentos de mucho miedo, en los que pensaba que mi material no funcionaba. De hecho, todas las voces eran oscuras. Así que empecé a buscar sonoridades que dieran un poco más de luz o brillo. Además, la fisicalidad, mi movimiento, también era muy oscura. Para que te hagas una idea. En el primer ensayo abierto que hice aún trabajaba con la voz en off, es decir, todos mis sonidos estaban pregrabados y yo solamente tenía que moverme en escena. Pero era horrible, no funcionaba y descarté todo ese material, además era realmente oscuro. Luego me fui introduciendo en sonidos más claros y brillantes.

IR: ¿Y después funcionó?

LJ: Lo difícil fue disociar de alguna manera la voz y el movimiento. Es decir, si tenía una voz que me hacía encoger los hombros por su profundidad, tenía que buscar que el cuerpo se pusiera en otro lugar, por ejemplo, más estirado. Buscar estos contrastes. Intenté que la voz no manipulara los gestos del cuerpo.

IR: ¿Hay alguna lógica o dramaturgia en la composición de la pieza?

LJ: Diría que es una dramaturgia diferente. Por ejemplo, no caliente, entro en escena sin calentar en absoluto y llevo esta ropa que aún me resulta tan extraña. Al final cuando pongo la

boca en el suelo, ya está, terminó con todos los monstruos que han salido de la boca. En todo este trayecto yo realizo un viaje, lo hago físicamente cada vez que salgo a escena. Cuando no estaba acostumbrada a la pieza tenía la sensación de que pasaban cien años mientras duraba la pieza. Cien años en media hora. Este trayecto sería la dramaturgia. En cuanto a la fisicalidad, al inicio el movimiento era aún peor, más extremo. Ahora de alguna manera ya me he acostumbrado. La verdad es que ahora disfruto mucho esta pieza.

IR: ¿Has rozado algún lugar preverbal, algún lugar que era desconocido para ti? Daniel Heller-Roazen se refiere a que nuestros primeros balbuceos desaparecen y se pregunta a dónde van...

LJ: Es una pregunta difícil de responder ahora... He pasado por muchos pensamientos y estados diferentes en esta pieza. Con la voz realmente puedes llegar a tocar otro lugar. Una vez tuve una conversación con un filósofo que me habló de estas voces que podían conectarnos con otros estados y, claro, mi imaginación se disparó. No quise prestarle demasiada atención a este tema, pero lo cierto es que tras estrenar la pieza pasé un periodo de muchos miedos. Creo que en esta pieza fui demasiado lejos, estaba jugando conmigo, no sólo con el cuerpo también con la voz. Era como si quisiera torturarme a mí misma, ya que sólo cuando me hacía daño el movimiento funcionaba. Luego mi cuerpo se relajó. Es gracioso, respecto al balbuceo de los niños: yo entendía a mi hermana pequeña medio año antes de que mis padres empezaran a entenderla. La entendía cuando aún no podía articular palabras. Y en R'Z'R también digo cosas sin articular palabras, es curioso sí. La posición de la boca y la lengua en estos momentos es en sí mismo un lenguaje.

IR: ¿Podrías explicarme el recorrido que haces con las voces en la pieza?

LJ: Al principio uso la voz del ritual. Luego viene el hombre mayor. De todas formas, tenía claro que quería producir esas voces en directo no hacer como si fuera un hombre mayor... Luego la voz cambia al animal femenino que parece querer proteger sus cachorros. Vuelve el hombre mayor, la respiración siempre está ahí. Después viene el personaje japonés, que se convierte en una especie de risa anómala y un diablo. Luego viene la lengua produciendo sonido en mi boca. Al final es el canto ritual con palabras que suenan a veces como árabe, otras como ruso... Es como un lenguaje inventado.

IR: ¿Qué relación buscas con el público: tratas de comunicar, expresar...?

LJ: En esta pieza evito crear significados. Es danza, también considero que la voz hace danza. La relación entre la danza y la música me parece más complicada, ya que la música suele hacerse con la atmósfera de la pieza, predomina. De alguna manera yo creo en un cuerpo sobre un escenario, sin que necesite nada más. Claro, con la voz también pueden emerger

significados, la gente los busca y a veces se ríen o están en silencio. Las personas normalmente quieren entender todo. Pero la danza o la música no pueden entenderse. Puedes escuchar la letra de una música, pero la música en sí, no puede entenderse. Tampoco la danza. Hay una emoción ahí que puede conectar con el público pero es mucho más abstracta y es más difícil que conecte con el público. Si en una pieza de danza introduces palabras ya estás dando un significado claro y a partir de ahí, el público mira eso a través de las palabras. Así que yo no quería comunicar nada. Esta pieza es sobre el viaje que hago. Y en este sentido he sido honesta, aquí estoy yo, esto es lo que hago, tú estás ahí y si viajas conmigo bien y si no también. Claro que a mí me interesa también la danza que trabaja con el lenguaje, pero yo no estoy ahí.

IR: ¿Cuándo trabajas con otros coreógrafos, cuál es la relación que tienes con la palabra?

LJ: Hablo muy rápido, así que tengo que hacer un gran esfuerzo para que se me entienda. Estoy trabajando en una pieza con un texto de *Persona* de Bergman y está siendo una experiencia interesante, ya que aquí tengo otra conciencia del cuerpo. Para mí siempre es más difícil hablar en escena que bailar.

IR: ¿Te resulta más complejo trabajar con textos adaptados o con tus propios textos?

LJ: En el caso del texto de Bergman es tan difícil trabajarlo desde el movimiento o con el movimiento. Camino mientras lo digo, y a medida que hablo mi paso se acelera, pero esto es lo que tengo que evitar. Mi conciencia hacia el cuerpo es mayor en todo momento que hacia la palabra.

IDOIA ZABALETA y FILIPA FRANCISCO**“La voz tiene que pasar por una vibración para provocar una imagen”****Conversación 1****Azala, La Sierra, Araba (18/12/2008)****IR: ¿Qué os llevó a escribiros cartas?**

FF: Estaba trabajando en la prisión, las cartas personales eran un elemento importante. Invité a Idoia a trabajar. Queríamos que el proceso entrara también en la pieza. El hecho de estar lejos una de la otra, era una realidad potente... Intimidación que se convertiría en proximidad por la carta.

IZ: Estábamos interesadas en activar un mecanismo que contuviera el proceso. Las cartas eran el vehículo. El primer encuentro que tuvimos donde no era para producir, se estableció una cierta complicidad. Compartíamos el espacio de L´animal a l´esquina. Filipa escribía listas. Escribía mucho. Un tipo de escritura sucia, de niño. Yo estaba haciendo una acción, hice un agujero. Luego llenaba las paredes, en papeles grandes, con un tipo de escritura, con una grafía también sucia, no digo que fuera ni buena ni mala. Las dos llenábamos el espacio de grafía y de escritura. Era muy claro que tenía que ser a mano, para que estuviera relacionado con la fisicalidad de la escritura.

FF: Desde el principio era importante que había cuadernos que nos ligaban, un arqueólogo... quedaban las cartas, el objeto de las cartas.

IZ: En aquel primer encuentro ya había una cierta acumulación.

FF: Luego hay una cosa que nunca decimos a nadie. Es que mi novio, hablo mucho con él sobre mis problemáticas de piezas... Y él intuitivamente dijo “cartas”. La intuición, era la fatalidad, estaba escrito que teníamos que comunicarnos por cartas.

IR: ¿Ya sabíais que las cartas iban a estar en la pieza?

FF: Al principio pensamos que las cartas eran para traducir al cuerpo por eso cogimos una temática performática: ¿Cuál es tu pieza imaginaria? Ya estábamos imaginándonos el cuerpo en escena. A medida que el tiempo pasaba, ninguna de las dos ha hecho una pieza imaginaria. El ejercicio era escribir una carta a la semana y traducir esa carta al cuerpo, inventar una acción, un movimiento. Pero al final nunca lo hicimos.

IZ: Cuando diseñamos el proceso (que tenía una forma gráfica), teníamos la ingenuidad que iba a ser más como un hilo, tirando del hilo que iba trenzándose. Creíamos que iba a ser un solo hilo. Sin embargo, enseguida en las cartas se empiezan a desplegar muchos hilos a la vez. Quería que ella lo tradujera al cuerpo pero luego estaban todos los condicionantes: el tiempo, cómo nos sentíamos al escribir la carta... Toda otra cantidad de información por la ritualidad, la fisicalidad que le dábamos al momento de leer la carta. Lo que pensábamos que iba a ser de trazo, más delineado, enseguida fueron capas y más capas. En una de las cartas de la pieza de ella hay una reflexión: quisiera haber tenido un plano en el que tú pudieses entrar pero no tengo una sola pieza imaginaria, tengo una complejísima cartografía llena de piezas.

FF: También tenía que ver con el diseño del placer. Recibir este objeto, encarnarlo, meterlo al imaginario. Ese movimiento daba placer, el deseo era leer, sentir las palabras. Pasar al imaginario. Y luego pasar al otro lugar. Pero no nos apetecía dejar ese lugar... Tiene que ver con nuestro carácter que es más intuitivo, menos racional.

IZ: La importancia que le dimos al hecho de leer y escribir era mayor. Iba al estudio, por obligación, una tentativa, yo soy muy obediente. Pero el placer estaba en otro lado.

IR: ¿Cuáles han sido los mecanismos de creación con la palabra y el movimiento en esta pieza?

FF: En *L'animal a l'esquena*, al leer todas las cartas hicimos colores por temas, con bolígrafos de todos los colores. Casa, animales, meteorología, esoterismo, dramaturgia. Luego nos dividíamos los temas. Inventábamos improvisaciones. Y luego cambiábamos. Eran ejercicios. Había uno que era estrategias para convertirme en ti. Eran acciones con palabras, con el público. Y siempre estaba la palabra presente. No leíamos toda la carta. Explicábamos ese contenido al público, sin leer la carta. Fue un proceso largo. Hasta que escogimos cosas que nos gustaban más. En estrategias para... Cogí todas las preguntas. Presentamos esta pieza, era un intento de traducir en acciones las temáticas de las cartas, la voz estaba pero las cartas no. Fue un fracaso y tuvimos que repensar todo. En una segunda fase, poníamos las cartas en la mesa y las decíamos al oído... Teníamos miedo de simplificar. Nada resultaba. Al final, no sé cómo, aparecieron las cartas, nos dimos cuenta que tenían que estar. Hay empezamos a hacer dramaturgia con las cartas.

IZ: Traducíamos los fragmentos que venían al cuerpo. Había una multiplicidad de diferentes acciones. La preocupación era la dramaturgia. Pero con este mecanismo ya habíamos decidido sin saberlo cuál debería ser la dramaturgia. Estábamos tan adentro del proceso que no dábamos valor al continente que nosotras habíamos creado en las cartas. No teníamos la distancia suficiente. Previamente a esto en *L'animal [a l'esquena]* habían surgido lo de

comerse el papel, coserme. Hay ya habíamos decidido hacer un mapa de las cartas. Para intentar tomar un poco de distancia. Ahí explicamos el proceso. Había momentos que la realidad superaba la ficción. Y ahí mucha gente nos dijo que esto ya era performático. No le dimos valor, nos parecía una documentación, nos quedaban cinco meses por delante. En el pre-estreno desastroso, ya nos dimos cuenta de que la fuerza no estaba en las traducciones de esas cartas. Ahí nos dimos cuenta por dónde no era. Pero aún no había distancia para valorar las cartas, que éramos nosotras. Y esa “querida Idoia” ya no era Idoia ni Filipa sino ese lugar más ficcionado. Todavía seguíamos buscando que la dramaturgia viniera de otro lugar que no fuera eso que ya habíamos construido nosotras mismas. Para entonces ya había una afección en las cartas, un encarnar de la otra persona en ti. Y esto había ido a través de las cartas. Sin embargo, cuando nos encontrábamos el lugar del movimiento, de bailarinas, nos resultaba mucho más frío. Ese lugar de contacto no estaba entre nosotras, la afección que habíamos creado estaba en otro lugar. Si tocaba a Filipa era como si estuviera traicionando ese otro lugar.

FF: Había como hilos energéticos.

IZ: Eso nos generaba mucha confusión porque nuestras herramientas de trabajo eran más el tocarse.

FF: Ahora que ya han pasado unos años, la encarnación ya estaba pasando durante el proceso. Escribía cartas constantemente en mi cabeza. Miraba las cosas dos veces, primero para mí y luego para Idoia. Esto es parecido al Butoh. Si mueves la mano tienes que hacer que en esa mano haya más energía de lo que parece... Creamos un cuerpo energético. De tanto duplicar cada cosa. Creo que por eso ya no nos podíamos tocar. Porque ese otro cuerpo ya estaba ahí.

IZ: Es cierto que todos los rituales condicionan la manera de ver... Durante el proceso y después, cuando pensaba en algo ya no era en voz en off... Todo lo pensaba en esa voz epistolar, querida amatxo, querido no sé quién... Lanzaba esa voz en off, ese pensamiento epistolar hacia fuera. La verdad es que de tanto pensar cómo haría Filipa algo, ya la estaba integrando, o al menos la ficción que yo tenía sobre ella.

IR: ¿En qué momento decidís incorporar las cartas en la pieza?

IZ: No recuerdo cuándo decidimos que la voz epistolar estaría... Es verdad que de todo el trabajo que hacemos al principio con la traducción de las cartas quedan cosas: comerse el papel, fagocitosis, comerse los unos a los otros. Ya condicionó la dramaturgia, había una inclinación... Paralelamente ya estaba la idea del tejer. Iban funcionando separadas. Filipa traía la idea del cuerpo ritual, que para mí es más nueva. Al principio tejíamos tres minutos. Ya nos

preguntábamos que sería repetir esa acción durante más tiempo, estar ahí. Visto con distancia, el tejer no es una traducción de las cartas. Llegó un momento que la traducción y el tejer fueron dos cosas paralelas. El imaginario de comerse, afectar al público... Fue un imaginario que nos ayudó a editar las cartas, a seleccionarlas. Al final de la pieza sí que parece que todos nos comemos, que todos desaparecemos... Ahí nos preguntamos que sería tejer todo el rato. En el proyecto “Encontros inmediatos” ya nos decían que las dos cosas ya estaban.

FF: Cuando empezamos a verificar el poder de las cartas por un lado y el tejer por otro. Hay cartas que aparecieron después, que eran traducciones de otras cartas. Se fueron formando cartas y simulacros de cartas. Este cuerpo era una carta que se transformaba en otra y luego estaba el ritual de tejer. Era muy inconsciente, muy intuitivo. Era como en la vida: error, tentativa.

IR: Hay un deslizamiento en la pieza, las cartas parecen “normales”, pero luego se va produciendo extrañamiento... Hablemos ahora sobre el tipo de escritura.

IZ: Es un tipo de escritura, el imaginario de las dos es desbordante, cada una por su lado. Esta cosa en el medio de comerse, de imaginar al público que viene e intentar afectarlo. Esto ya es desbordante. El trabajo que haces en imaginarte que el público está entrando que se sienta, esto en mi imaginario me desborda. Cuando traduzco las palabras ya tiene ese desbordamiento... El imaginario de ella aún es más desbordado. Cuando editamos las cartas, ya estamos buscando sin que la escritura se desborde demasiado, buscamos que los significados vayan patinando.

FF: Hay muchos momentos que no recuerdo. No me acuerdo cómo llegó el orden de las cartas, ni el momento en que decidimos usarlas... Tú tenías más consciencia de que dos cartas juntas podía significar una cosa... Pero no me acuerdo, estábamos desbordadas en el trabajo... Perdidas en la realidad, decidimos creer en los sueños.

IR: En teatro, a veces tengo la sensación de que el cuerpo corre detrás de las palabras. En danza, ¿os parece que las palabras salen del cuerpo?

IZ: No haría una distinción tan radical. Lugares intermedios. Lugar perdido de la voz en off. Parecemos médium, parece que nuestra función es repetir esas palabras... Buscamos momentos para actualizar esos textos que vienen de muy detrás, en la acción, con mucho detalle. De todas formas yo no tengo mucha experiencia con el texto...

IR: ¿La diferencia no estaría más en cómo se trabaja esa palabra desde cuerpo?

FF: La diferencia está en los procesos. En el teatro memorizas un texto que no es tuyo, eres un personaje. En la danza el proceso lleva más tiempo, el texto es nuestro, lo hemos trabajado durante un año. Cuando lo decimos, lo encarnan también las personas, intentan entrar dentro de las cartas. Al decir las así, las cartas tienen una voz. No hay personajes. También el cuerpo del público que se genera es diferente, cierra los ojos. En teatro no puedes cerrar los ojos, tienes que ver lo que está haciendo el cuerpo, si no te pierdes algo. Aquí sí, porque la palabra es un cuerpo con múltiples significados. Y una voz que es una especie de *medium*, espíritu. Puedes sentir las palabras, comerlas, tocarlas.

IZ: la estructura es muy simple. Los cuerpos cumplen una función, tienen que tejer. Las voces es como si fueran espíritus que van encima de la red. Creo que la palabra no está muy encarnada, está encarnado el proceso y la intención de afectar al público.

IR: **Pero encarnado no quiere decir que te desgarres al decirlo... Me interesa vuestra relación con el público, me refiero a la decisión de situar al público en escena.**

IZ: Queríamos descolocar al público, crear una intimidad con el público. Esto está presente desde las primeras cartas y en todo el proceso. Es como si esta pieza hubiera estado escrita desde el principio: en la segunda carta ya estaba todo. Preocupación por la capacidad de diálogo: casi demasiado. Buscamos lugares de encuentro... *Dueto* para mí es negro.

FF: Siempre he soñado con hacer una pieza que se convirtiera en un mundo paralelo.

IZ: Hemos mimado mucho este lugar de encuentro con el público.

Conversación II

Vigo, Festival Alt (15.3.09)

Mañana soleada de domingo en Vigo. Ayer ofrecimos al público la primera cata de los destilados y las obleas, síntesis de los cuerpos y almas, últimos deseos elaborados por el restaurante Mugaritz. Antes de que las dos coreógrafas desaparezcan del todo, les propongo hablar sobre la voz.

IR: En *Dueto*, ¿cuál es vuestra relación con una voz que es primero íntima, epistolar y esa voz que después se exterioriza en escena?

FF: Ahora tengo una relación con la voz que es parecida a la que tengo con la escritura. Ha habido una transformación en *Dueto*. En las cartas, mi letra es infantil y caótica. La letra se ha ido transformando y también mi voz. Al principio nos preguntábamos por qué yo tenía esta voz así, podía tener relación con las letras en Portugal, con la melancolía. El hecho de decir las cartas va cambiando con el contexto, con el público. A veces se visualiza la palabra, otras veces la carta escrita... Cambia también con el momento que estoy con el público. Es una voz distinta de otros trabajos. Antes estaba relacionada con un personaje o con contar algo. En esta pieza no se da ni una cosa ni la otra: ahora es como se ha comido las cartas y las cartas se transforman en una voz. También hay un *becoming other* de la voz, por el hecho de leer las cartas de Idoia, las palabras de Idoia, su cuerpo. No es sólo mi voz, es también la voz de Idoia.

IZ: Tengo menos experiencia con trabajo de texto y trabajo de voz. Cuando se dicen las cartas hay un trabajo de médium, yo leo las cartas de Filipa y Filipa las mías, hay de por sí un distanciamiento en relación a eso. Ahora con la distancia veo que he ido descubriendo algo que tiene que ver con la imagen que decía Filipa de comerse la carta: la imagen de lo que voy a decir viene de mi cabeza, se produce una gimnasia muy fuerte en la boca, es algo que he experimentado de manera muy fuerte en esta pieza, cómo hay algo en la boca que es como si fuera la antesala del espacio escénico. En la boca, en esa antesala pronuncio mucho la palabra y se genera una especie de gimnasia vocal. Es como si saliera una pompa... En ese momento encarno la imagen con mi boca y luego es como si saliera una pompa de jabón, entonces esa imagen virtual que está primero en mi cabeza se amasa en la boca, como el pan. Entonces mientras lo digo, como tengo la tendencia de hablar muy rápido, para dar tiempo al público de que coja esa imagen ralentizo un poco las palabras. En esa especie de gimnasia, soy muy consciente de si la lengua está tocando el paladar, la saliva que tengo, si tengo la boca seca, mucha saliva... Hay mucha oralidad, bueno, igual bocalidad, no sé cuál es la mejor palabra. En realidad es una herramienta que utilizo, una danza que utilizo, punto uno para encarnar mi ritmo y punto dos para poder encarnar la imagen en la boca. Esto en cuanto a la fisicalidad. Luego, en cuanto al tono, una vez oí que la gente no utiliza normalmente el tono que le corresponde a su fisicalidad. Creo que tengo una voz más grave de lo que me correspondería.

A veces veo que no tengo herramientas para situar el tono de la voz. Poco a poco me voy distanciando de mí y me voy dando cuenta de si mi voz está más grave o más en su sitio. En parte ha sido escuchando a Filipa. Al principio su voz resultaba muy poética y yo me escucho más dura, más bruta en el tono. Esto ahora, con el tiempo, se ha ido equilibrando, hemos logrado generar que las dos tonalidades, a base de hacerlo, se han amalgamado. Cuando oigo su voz sé si está pensando demasiado, si está siendo demasiado anfitriona y dónde tengo que compensar esto. Dentro de que yo tengo menos herramientas con la voz. Nuestras voces se han simbiotizado un poco.

FF: Creo que la voz está por todo el cuerpo y por toda la sala. Una sensación que sentí en Alcalá, por ejemplo. El espacio era un poco como una iglesia. Era como si la voz estuviera grabada y saliera por varios sitios, varios lugares. Estaba por las columnas, por el suelo, por todo mi cuerpo. Pero no es algo que pasa siempre. Me encantaría que el sentimiento fuera siempre de hipnotismo. Bueno, a lo mejor no, porque esto también depende del público y de su actitud. Pero algo de esto que no consigo controlar y que tiene mucho de la energía del lugar, cómo estamos nosotras y cómo está el público. Es una comunión y la voz también es parte de esta comunión. En una de las cartas escribo a Idoia, le conté: tengo una extraña sensación que en un espectáculo en Frankfurt salí de mi cuerpo y me veía en el público mirándome a mí. Sentí que este cuerpo ya no tenía miedo de nada y no tenía ninguna razón para estar atada a la gravedad, en ese momento podía incluso hacerme invisible. La coreografía continuaba entre estos mundos. En un momento de la pieza yo tenía que dar un salto, perdí la noción de todo, y me dijeron que había dado un salto tan grande que salté encima de la cabeza de Bruno mi compañero. Salté dos metros y el público hizo ahhhh... Un astrólogo me dijo que había vibrado con el universo. Una sensación, entonces, que con la voz puedes todo, puedes estar en todas partes. Con el cuerpo no puedes, bueno, sí en estos momentos de vibración... El hipnotismo por ejemplo, bueno yo estoy ahí, buscando en esa comunión con la voz, con lo hipnótico.

IR: ¿Os parece que la manera en que la danza está trabajando la voz, el cuerpo y la palabra está abriendo nuevos campos de experiencia?

IZ: Obviamente es algo que yo estoy experimentando. No era consciente de mi tono de voz, no tanto como en este momento. Y claro a medida que experimenta una va abriendo pequeñas fracturas.

IR: Somos cuerpo y palabra, también voz, y claro no estáis experimentando con tecnología, sino con algo que forma parte de nuestra ser...

IZ: Esa voz tiene que pasar por una vibración, por una fisicalidad para provocar una imagen. Con la red que vamos tejiendo vamos descubriendo una especie de techo. *Dueto* sí que tiene todo este recorrido. Y la voz claro, como lugar de vibración de todo eso.

FF: También el hecho de estar mucho tiempo con lo mismo. La persona que se va a la montaña y está toda su vida intentando investigar un único aspecto, que nunca es claro porque este aspecto al final te lleva a otros. El hecho de estar mucho tiempo con *Dueto*, que empieza desde el momento en que nos conocemos y cómo lo hacemos. Todo este tiempo es una investigación, consciente e inconsciente, hemos experimentado todo de manera muy energética. Y alguna cosa pasa hacia los otros, claro. No es tanto una facultad, al principio era algo muy intuitivo. Pero el hecho del tiempo ha hecho que podamos profundizar más. Lo cierto es que nosotras no somos del todo conscientes. Me sucede lo mismo con el trabajo que hago en la prisión, como soy muy intuitiva, poco a poco empiezo a ver qué hay dentro de esta intuición hay estrategias, hay materias, hay mecanismos de hacer. También la voz, nunca sabemos muy bien qué va a salir, pero con el tiempo nos damos cuenta de que si decimos algo de cierta manera puede tener que ver con hipnotismo porque la voz está en todo el cuerpo. La voz nos interesa, está claro, porque somos voz y cuerpo y seguimos trabajando y poco a poco llegamos al *Bicho*, que el nombre fue inventado por ti... En el origen ya había un bicho y al final estamos llegando al *Bicho*.

IZ: Hay algo curioso con las cartas de *Dueto*. Mis cartas son más poéticas, nostálgicas, evocadoras y las cartas de Filipa, las que yo digo en la pieza, son más de destrucción, más brutas en un sentido, las imágenes que genera Filipa son más duras. Y sin embargo, con la voz yo me siento más cerca de sus cartas y ella con su voz está más cerca de mis cartas.

FF: Yo escribí para ti y tú para mí...

IZ: A la gente le pasa de alguna manera que en escena yo parezco más bruta y sin embargo empieza a parecer que no, que se intercambian los papeles.

FF: La gente dice Filipa que es más pequeña parece más delicada. Y ahora en *Dueto* es al revés, Idoia es más delicada diciendo las cosas.

IZ: Es curioso, hay un cambio de registros, ¿verdad? Me relaciono mucho más con la voz de Filipa. Ahora las digo porque me las sé, pero sería más difícil.

FF: Me encanta llevar las cosas hasta el final, no tanto en la acción, sino en el tiempo. Me gusta mucho Marina Abramovic, pero no voy a hacer como ella... Tal vez puedo hacerlo con la duración en el tiempo, todas mis piezas tienen algo que quiero mantener en el tiempo, creo que es el tiempo el que va a construir algo. Confío más en el tiempo que en mí. En *Dueto* esto es muy fuerte, esta sensación de tiempo, de desarrollo. La propia experimentación ya es una pieza. El hecho de llevar el cuerpo y la voz al límite de algo.

IZ: También es verdad que es la coherencia de saber que te dedicas a esto, es más la coherencia de una trayectoria. Has hecho todo un recorrido. Buscas conocimiento... Es un lugar de responsabilidad. Siempre he tenido problema con la palabra artista, y ahora no sé si lo soy, pero sí sé que tengo que ser coherente conmigo y con mi entorno por encima de todo. Si hay algo en el arte que entiendo que tiene que ser producir fracturas y producir conocimiento, creo que esto hay que hacerlo desde la coherencia personal. Ya no estoy aquí por el reconocimiento, que también, ojalá llegue, pero ya es más una trayectoria. Esto no quiere decir que nunca vaya a dejarlo, claro, pero sí que lo importante es que haya una coherencia. Si no dedicarte a esto es completamente absurdo. Si lo haces por el éxito es obvio que no tiene sentido. Hay algo de una responsabilidad.

La escena te enseña a distanciarte de ti misma, es un recorrido a verse de fuera, que puede tener un sentido más esotérico. Si hay una pregunta que no sabes, y cuando puedes tomar distancia de ti misma, pues no pasa nada, hay que reconocer que no lo sabes. La escena y la danza es lo que me han dado. Si a esta edad me sigo dedicando a esto, pues es porque sigo lo que para mí es coherencia, que no tiene por qué ser lo mismo para otros.

Conversación III

Tras la presentación de *Bicho, eres un bicho* (Bilbao, 1.11.09)

IR: ¿Cómo os sentís tras la presentación de ayer? ¿Qué esperabais... qué os ha sorprendido?

FF: Me he sentido un poco desconcentrada y esta desconcentración ha tenido algo positivo: estaba dentro pero he tenido la posibilidad de ver la pieza desde fuera. Y estando un poco afuera he pensado: "la voz es lo principal aquí...". He podido sentir la voz como un cuerpo. Y oigo también la voz de Idoia, no le veo mucho porque creo que tal como tenemos la iluminación ahora le tapa un poco la cara, pero también puedo oír su voz. Es como si hubiera un tubo a lo largo de la mesa que conecta nuestras dos voces. Creo que todavía tenemos que continuar trabajando la relación de la voz con el espacio.

La sensación de que la voz estaba más estudiada con el espacio. En *Dueto* había una musicalidad, pero a veces no se oía. Aquí de manera todavía un poco inconsciente porque todavía no hay distancia, pero puedo sentir ese tubo de voz, ese trabajo de la voz. Cuando oigo a Ligya Lunch, por ejemplo, su voz me transporta, me lleva al campo o a otros lugares. Hay una distancia artística entre nosotras, pero empiezo a sentir también esta conexión en el trabajo de voz que estoy haciendo.

Esta manera de contar historias está también muy conectada con mi familia. Mis abuelos siempre me contaban historias, está muy presente la manera en que ellos me contaban historias. Ayer me acordé de ellos. Mi abuelo no sabía leer, sólo sabía unas palabras, y leía todo el periódico inventando todas las noticias a través de esa palabra. Yo le veía, sabía que se estaba inventando toda la noticia, pero me encantaba. Ahora el trabajo que hemos hecho en *Dueto* y a través del guión de Idoia me hace recordar mucho estas historias de creación de ficción. Una voz común, le llamaría así.

IZ: Respecto a ayer soy muy consciente del trabajo, del guión, una vez dentro de todo el despliegue y desbordamiento de material hemos sido bastante eficaces recogiendo las ideas en una línea. No soy muy consciente todavía de la repercusión que ha tenido en el público. Por lo que me han ido diciendo ese intento de acto de comunión, en un entorno afectivo, está bastante conseguido.

Una voz que empieza muy solemne, una cierta ironía del cuentacuentos, que siempre tiene algo de ironía, de quitar la tensión de lo desconocido. Esta voz más narrativa va pasando poco a poco a otro lugar: el relato deja de ser tan importante y la voz se hace más sonora. La voz se hace más espacial. La voz va desapareciendo hasta que van subiendo el murmullo de la gente. La idea inicial era que las voces de los invitados pudieran escucharse con micros en la mesa. En el cierre las voces en off del público entran en la historia. Esta trayectoria, este hilo dramático de la voz produce un efecto que parece que hemos conseguido por lo que nos han dicho.

Todavía queda por hacer el trabajo de que la voz sea más espacial. Para mí no deja de haber ese placer de la escritura que pasa a la palabra dicha, que también es un placer muy grande. En mi caso hay una tentativa de llevar eso más lejos, me hubiera gustado ser la cantante de ópera, pero todavía no tengo herramientas. Hago mis tentativas, pero son absolutamente intuitivas. Así que en este recorrido sí que está el trabajo de “ahora voy” y voy.

Por otro lado, el placer de la palabra dicha en el momento en que se dice. La boca como espacio físico como lugar donde se genera esa palabra, se genera también ese cuerpo que después evoca la imaginación, se genera un espacio más sensual. Hay una sensualidad de la propia palabra cuando se encarna dentro de la boca. Y esto está relacionado con la comida, la boca como el lugar en el que se come, con la erotización. Esto se mezcla con lo religioso, el cuerpo de cristo que se come.

Desde el guión quería que la boca fuera el espacio de comunión de todas las personas presentes ahí. Nunca pensé que la gente iba a ser tan obediente. En Pontós pasó exactamente lo mismo. Esta cosa donde se combina la palabra, el significado, con la boca, como el lugar donde se construye esa palabra, como antesala. Esto está apuntado en el trabajo.

La gran preocupación ha sido todo el tiempo cómo presentamos estos objetos tan pequeños dentro de un espacio escénico: de qué manera trabajamos todo para presentar estas dos cositas. Esta preparación ha tenido que ver con la historia que se cuenta (la poética del botecito) y preparar también lo sensorial de cuando te lo metes a la boca, que algo en la boca esté ejercitado y activo. Esto está ya en el trabajo, sabiendo que todo con más distancia se podría afinar mucho más.

IR: En el momento de la respiración, del juego de voces que, por cierto, resulta muy erótico, es cuando se rompe la teatralidad. En *Dueto* ya está la voz como objeto, como algo separado del cuerpo, ¿os parece que en *Dueto* esa voz genera otra subjetividad? A través de la voz y los contenidos que van patinando. En esta pieza diría que hay una especie de desubjetivización... Despersonalización. Cuando en *Bicho, eres un bicho* decís, “¿cómo estáis?”, hay un momento de desconcierto absoluto, la gente se relaja.

IZ: Antes hay dos pequeños chistes. Cómo estáis no deja de ser un truco escénico. Empezamos en un pedestal, es un truco de Oscar Gómez, son actualizaciones, ya en *Dueto* hay momento de bajar a tierra.

IR: Sí, pero en *Dueto* estamos todo el rato en un territorio extraño. Sin embargo, en *Bicho* hay misterio y extrañamiento y los significados patinan, pero estamos en un entorno más familiar. Tal vez tenga que ver con la comunión que queréis provocar. De alguna manera, los límites se juegan de manera diferente.

FF: El momento cuando preguntas, ¿estás bien? Algunas personas se pusieron más tensas, hubo gente que pensaba que nos dirigíamos personalmente a ellos. Así que esto depende mucho de la persona.

IZ: Hay un miedo escénico a que paséis la acción al público, el miedo de no querer formar parte de la pieza. No te relajas, no sabes lo que puedes hacer y lo que no. No acabas de saber cuál es tú lugar. Nadie te dice que no te puedes levantar, pero estás sentado,

FF: En *Dueto* las personas en su silla tienen un espacio de protección saben que estarán ahí todo el rato. Están seguros porque saben que esa es su silla durante una hora. Es cierto que en *Bicho, eres un bicho* no terminas de saber si es tu silla. Es un espectáculo en el que estoy sentada en una mesa con personas que no conozco y es normal que haya incertidumbre.

IR: Herejía continua: ruptura de límites continua. Leéis La Biblia y sois mujeres, vais a morir en escena, os entregáis en cuerpo y alma... Incluso en esa tensión hay un equilibrio que se mantiene todo el rato, incluso cuando leéis el texto de Eleonora.

FF: En la parte de Eleonora no es nuestro texto, es de otra persona, y está en un lugar menos corporal. Creo que todavía no hemos terminado de incorporar.

IZ: Es un texto que hacemos con mucho placer pero es cierto sí.

IR: Diría que en la parte de la muerte de Idoia es donde más se rompe ese equilibrio...

IZ: Sí el final tal vez es un poco acelerado... Hay una doble transgresión. Filipa está doblando a la mujer que canta... Mientras que yo hago la copia de la muerte de la copia de la copia. La idea tal vez está un poco perdida. La idea del doble del desdoblamiento que está desde *Dueto*, es un material que aún tengo que trabajar.

IR: Deshaciendo la voz cotidiana. Ahí surge otra cosa, se abre otro campo de experiencia.

IZ: Una idea original para esto, una de las primeras ideas es que fuera un guión sonoro sin que nosotras estuviéramos presentes. Con dos o tres guiones que presentaran diferentes secuencias. Como una especie de confesionario, un viaje más íntimo. Cuando empecé a trabajar con este guión me di cuenta de que a nivel de producción era bastante complicado. Quería generar un espacio sonoro más abstracto. Estamos muy presentes, nos mantenemos un poco fuera y esto tiene algo del espacio que me hubiera gustado generar. ¿Qué sería si nosotras no estuviéramos?

IR: Sería una instalación, se perdería el nivel energético que está en esta pieza, en la que el cuerpo se hace visible y audible.

IZ: De la otra manera tendríamos que haber trabajado más las texturas de voz . Siento que ahora estamos a medio camino.

FF: Ayer tuve la sensación de descubrir muchas cosas con la voz. Cuando los camareros servían las obleas iba acompañándoles con sonidos de voz. Algo raro que me pasaba es que una vez fui a una iglesia de espiritismos. Al final de la sesión te hacen una cosa para quitar los malos espíritus. Esa noche, aunque yo no soy creyente y soy supersticiosa, soñé toda la noche que estaba en un tubo y viajaba a otra dimensión. Y de pronto en el tubo perdí la sensación de cuerpo: era pura energía. Y ayer sentí mucho esa pura energía, de manera todavía un poco inconsciente, en esta voz que aún hay que trabajar más, pero como hemos estado tanto en cuestiones tan energéticas (nuestros cuerpo están en unos botecitos y eso es muy energético). Es pura energía, puedes sentir cierta excitación. Cuando cuentas cosas íntimas y eso genera energía entre las personas. Y todavía hoy iba por la calle y sentía como calambres, así que hay algo energético.

IR: Es interesante en ese juego de morir: estamos en un lugar de esculturas muertas, presenciamos vuestra muerte y nosotros como espectadores estábamos más vivos que nunca.

IZ: Nunca había pensando que se iban a meter debajo de la mesa.

FF: Hubo un momento que estaban debajo de la mesa.

IZ: Curiosamente, *Dueto* podría hacerse sin público, sin embargo ésta no. Por un momento barajamos poner nombres en las mesas, de manera que cada uno tuviera un sitio y un nombre reservado. En términos de producción era un poco complicado.

IR: Generáis un imaginario muy poético, pero las imágenes se rompen: hay una ruptura de las imágenes continua, entra el extrañamiento.

IZ: Es cierto que cuando lo escribo hay una tristeza, en realidad, vamos a morir, vamos a dejar de ser las creadoras de *Dueto*.

IR: Me parece que el texto tiene una depuración mayor en *Bicho* que en *Dueto*, ¿a vosotras?

IZ: Hay todo un trabajo detrás. Ha habido un placer de la escritura...

IR: ¿Qué os parece si hablamos sobre la presencia de los sueños en vuestra trilogía?

FF: En *Dueto* como el proceso fue muy largo el proceso estuvo muy relacionado con el inconsciente... Llegaba un momento que tras leer las cartas de Idoia, ya no sabía si lo que escribía era fruto de mis sueños o había pasado en la realidad. Este año ha sido más duro en términos de imágenes: pensar en alguien que está haciendo un destilado lejos, en la distancia, esta distancia ha hecho que haya una relación menor con mi vida, ha interferido menos en mis sueños. También el libro, como iba tomando forma y el material estaba ya allí, pues ha habido menos relación con los sueños.

En esta parte del proceso he notado menos interferencias de la vida en mis sueños. Sin embargo en *Dueto*, como la preocupación era mayor por cómo trabajar todo el material que estábamos generando, eso tuvo una repercusión mayor en mis sueños.

IZ: En momentos más de crisis de proceso, Filipa miraba mucho a sus sueños y los compartía conmigo. Probábamos durante el proceso de dramaturgia lo que ella soñaba. Por ejemplo ahora estoy trabajando con Antonio Tagliarini y él también sueña mucho. Con Filipa no lo hablaba tanto, Antonio dice que el momento de la duermevela, antes de dormirse y de despertarse se concentra en lo que está, en su trabajo y probablemente sueña por eso.

Yo sueño mucho y luego me acuerdo mucho de los sueños, pero nunca aparece el trabajo que estoy haciendo. No aparecen cosas relacionadas con la escena. Sin embargo es cierto que durante el proceso de *Dueto* Filipa me recomendó que anotara mis sueños, no son cosas que me convencen mucho, tampoco el psicoanálisis por ejemplo, pero como en *Dueto* estaba todo el rato lo de contaminarnos la una a la otra, pues empecé a anotar mis sueños. Yo veía que Filipa tenía desarrollado mucho más que yo ese mundo de lo onírico. Estaba todo el rato esperando a que en mis sueños apareciera algo relacionado con la pieza... Esperaba y esperaba. Un día soñé que me mandaban una tarjetita que ponía "te invitamos a cenar una noche a un restaurante". Estaba firmado por J. A la mañana siguiente recibimos una carta que decía eso y me dije, ¡bien ya lo has conseguido! En fin, la idea era soñar como hacía Filipa... Y lo mismo me pasa ahora con Antonio. Ahora, luego hay otro espacio que no es el sueño de la noche que tiene que ver más con sincronías y todo esto, y en *Dueto* se activaron mucho. Pero obviamente pasaron porque estábamos ejercitando ese lugar más onírico estando despiertas. No es un mundo por el que yo me dejo llevar mucho de manera consciente, me sucede inconscientemente. También porque no es un espacio que me fascine. Prefiero disfrutar lo que ha pasado, más que analizarlo.

IR: Los sueños como liberadores de vida, esto es lo que me interesa, como lugar de apertura ... No lo pregunto tanto desde el psicoanálisis.

IZ: No tengo interés natural hacia la parte oscura y de las sombras. El psicoanálisis puede utilizarse como herramienta, para trabajar una capacidad de lectura de las imágenes y de los hechos.

FF: A mí me interesa como herramienta para buscar la conexión entre las cosas. Entre la parte del sueño y el momento en que estás despierta. Es más como conocimiento.

Antes de dormir, en este nimbo, pienso en las piezas. También al despertarme. Castañeda propone pensar antes de dormir en las cosas que quieres soñar y al despertarse. Y si lo haces durante mucho tiempo, haces que el consciente y el inconsciente se comuniquen más. Hay algo ahí que me resulta muy interesante.

IZ: Es curioso, pero esto lo hago durante el viaje, también cuando camino. No antes del sueño. Caminar me produce revelaciones, dejo reposar la horizontalidad.

FF: Ultimamente tengo muchísimo trabajo y más que soñar lo que estoy deseando es llegar a un espacio en blanco. Con *Bicho* me ha pasado esto

Sino llegar a tener una tela blanca o negra para poder entrar en él. Ya lo hemos dicho en varias ocasiones, que este proceso ha sido totalmente desbordante. El público que te va a comer, convivir con este delirio que quieres dar al público lo mejor que tienes. Así que me he dicho que como todo estaba tan desbordado, si me desbordo más de noche, pues me da algo. La necesidad de vaciar. En *Dueto* como era escribir y sólo escribir, estabas más conectada con esa acción. Al final es cierto que todo está en la pieza. Cuando Idoia escribió el guión de alguna manera todas estas cosas se filtraron, y es pura ficción, es verdad, toda la “esquizofrenia” del proyecto se filtra en el guión, cuando en el guión hablas de nosotras como si tuviéramos “delirios” de grandeza. Idoia ha tenido una conexión muy fuerte con todo el material que teníamos. Que mi cuerpo haya sido sustituido por todas las cosas que hemos hecho.

IZ: Es verdad cuando me sitúo en “Armenia 1946” es un sueño, un espacio onírico, para mí el este siempre ha sido un espacio de ensueño, más que el sur. Hay algo en ese imaginario, más onírico, que está más conectado conmigo.

MAL PELO

Conversación 1

“Tocar un espacio desenfocado”

Pep Ramis, María Muñoz y John Berger⁴⁰⁵

Teatre Lliure, Barcelona (12/12/08)

Anoche se presentó He visto caballos en el Teatre Lliure. Con las imágenes y las voces de la pieza de Mal Pelo aún presentes, nos sentamos a conversar en una de las salas de ensayo del teatro.

MM: John, tengo curiosidad por saber qué te pareció *He visto caballos* después de haber seguido tan de cerca el proceso de creación. Nuestra búsqueda de material que incluyera movimiento, imágenes de vídeo, palabras... Y, al mismo tiempo, la necesidad de encontrar una metáfora que nos ayudara a trazar una línea entre dos personas separadas contra su voluntad, una búsqueda que nos condujo a la imagen de los caballos.

JB: Ha sido una experiencia muy profunda. El teatro empieza con una serie de personas que van a ver algo juntas. Son personas independientes y, al mismo tiempo, forman una especie de colectivo, porque están viendo lo mismo, y esto crea una energía que es simultáneamente receptiva y emisora. Cuando comparas esta situación con la de nosotros, por ejemplo, charlando alrededor de una mesa de cocina sobre si nadan o no nadan los caballos, te das cuenta de que son completamente distintas. Anoche era consciente de que estaba viendo cosas que me resultaban muy conocidas porque ya habíamos hablado o discutido sobre ellas, pero al mismo tiempo lo que veía no dejaba de sorprenderme. Y esto también tiene que ver con el teatro en general. En el teatro hay los dos elementos: el reconocimiento y la sorpresa. Reconoces cosas, pero las ves como si fuera por primera vez. Ayer, por ejemplo, tuve la sensación —y creo que el resto de la gente también— de que era la primera vez que veía a alguien bailar. La danza de ayer describía todo el trabajo, las improvisaciones, las correcciones y los cambios que habéis ido haciendo durante el proceso. La escritura es también una actividad extraña, pero no más extraña que muchas otras. Y en cierto modo, hay un aspecto de la escritura que es abstracto, y otro que es lo opuesto, extremadamente físico, material. Muchas veces, cuando has terminado de escribir un libro, la gente te pregunta de dónde has sacado la historia o qué te la inspirado o cómo se te ocurrió. Entiendo esas preguntas, pero no se trata de eso. Continuamente estamos rodeados de historias, de voces. La lucha real es cómo enfrentarse a las experiencias que ves o que compartes y cómo convertirlas en algo que pertenece a la lengua materna. En realidad, toda la actividad de hacer que las palabras encajen unas con otras tiene que ver con las profundidades de la lengua materna. En cierto

⁴⁰⁵ Esta conversación formará parte de los materiales de la publicación *Swimming horses* (2010), en proceso de edición.

modo, es muy físico. Cuando se tiene eso y además unos bailarines y artistas, como vosotros, que son capaces de transmitir y expresar físicamente las cualidades más sutiles de la experiencia, sucede algo muy extraño, porque ya no tiene que ver sólo con la lengua, sino también con el lenguaje del cuerpo. No es el cuerpo de la lengua materna; es el cuerpo de algo más misterioso. Vosotros sois los que deberíais decirme a mí de qué se trata. Recuerdo que durante el proceso discutimos mucho sobre los vídeos y sobre si era posible utilizar caballos como símbolos. Podría haber salido demasiado “bonito”, como una estampa de calendario, pero no ha sido así. Lo que es de verdad sorprendente es vuestra habilidad para encontrar cómo se mueve la energía en los caballos y para expresarla con vuestro cuerpo y vuestras partes del cuerpo. Llenáis el teatro con la energía, el impulso y la fuerza de los caballos, y también con su fragilidad.

MM: Hablas de la abstracción y de lo físico. Cuando se trabaja con el cuerpo, el movimiento es sinónimo de “fiscalidad”, independientemente de que el movimiento con el que abrazamos el espacio sea grande o pequeño. Pero en *He visto caballos*, esa “fiscalidad” no se limita a nuestra forma de movernos en el espacio, sino también en cómo generan movimiento la luz, el sonido y el vídeo. Éste es el lenguaje de la pieza. La idea se basa en cómo nos relacionamos con estos elementos en cuanto que movimiento. No estamos hablando de crear imágenes con la luz o de cuánta luz ha de iluminar un cuerpo, sino de cómo se mueve esa luz y cambia la atmósfera. Investigamos la manera de entrelazar todo esto con las palabras. Algo que me impresionó en tu último libro, *De A para X*—y me di cuenta de que yo también sentía lo mismo antes de leer tus libros—, es la forma en la que utilizas las palabras para referirte al cuerpo. Está lleno de sugerencias a lo físico: la “fiscalidad” de los personajes, de sus situaciones.

PR: Creo que tenemos una relación muy estrecha con tus libros, especialmente con éste último. Las cartas que lo componen crean un espacio entre esas dos personas que está completamente lleno, que se expande, pero al mismo tiempo es secreto. Todo está ahí. Así nos planteamos trabajar con tu obra, intentando crear con nuestro cuerpo un espacio entre los lugares, entre las palabras, entre los nombres

JB: En la pieza se ponen en acción dos polos que están en relación permanente. Está el polo del confinamiento extremo, el espacio del pequeño cuarto, al principio. El polo opuesto es el de una extensión enorme, el escenario vacío, el horizonte. Ahí ofrecéis una extraña paradoja. Da la impresión de que os estáis moviendo todo el tiempo entre ese confinamiento y el movimiento infinito. Y sí, claro, hay una estrecha correspondencia entre eso y la experiencia de los presos, en particular de los presos políticos.

MM: Dices en el libro: “Tú, en tu cárcel, no puedes cubrir distancias, salvo las mínimas que repites cada día. Pero piensas, y con tu pensamiento atraviesas el mundo.” Y eso expresa claramente los dos polos.

JB: Además de los caballos, que son grandiosos, está el bosque. Y el bosque, y no me refiero ahora al bosque creado en el escenario, sino al bosque de verdad, combina el confinamiento y el espacio enorme. Creo que la manera en la que lo utilizáis en el escenario funciona maravillosamente. No sé exactamente por qué, pero supongo que tiene que ver con lo que acabo de decir.

MM: En la obra, el hombre que está preso dice: “Mi padre plantó estos árboles”, y el muro de la celda cae, y él se mueve como si pudiera atravesar los muros de la prisión y correr hacia esta imagen, una imagen que lleva en el corazón, que pertenece a su libertad.

PR: Creo que funciona porque el bosque es un lugar esencial. Es fácil mirar un bosque, de la misma manera que es fácil mirar un caballo. El cuerpo se relaciona fácil y profundamente con esas imágenes cinéticas, desde la carne. En los caballos y el bosque hay algo ancestral que reconocemos de alguna manera.

JB: En el bosque conviven seres vivos de escalas muy distintas, y mi sensación es que habéis sido capaces de lograr algo parecido tanto en lo que hacéis juntos como en lo que hacéis solos: desde el más mínimo movimiento realizado con una parte pequeña del cuerpo hasta cuando todo el cuerpo se hace volátil, sobre todo cuando dependéis uno del otro. Esa diferencia de escala es muy sorprendente, y el espectador empieza a aprender a captarla de un manera en cierto modo parecida a como el cazador va observando uno tras otro los movimientos del bosque. Ahora tenemos en casa un gatito. Lo tenemos desde que nació, vive con nosotros y es muy cariñoso. Mientras todavía están aprendiendo e investigando todo lo que tienen que investigar para desenvolverse solos, todos los animales pequeños tienen esta capacidad para el juego. Conocen la diferencia entre el juego y la realidad. Y eso entraña un tipo de comunicación con el cuerpo que deja completamente de lado la mente; hay mensajes que simplemente no pasan por la mente. Y en vuestros espectáculos siento ese tipo de mensajes. ¿Tiene sentido lo que estoy diciendo?

PR: Hemos estado trabajando e investigando en la percepción del espacio y en el ritmo de las cosas, no sólo a través de la vista, sino también imaginándonos lo que no ves, tu espalda. Es algo que nos interesa mucho. De hecho, te puedes mover dando por supuesto un espacio que no ves. Por lo general utilizamos la vista, hasta que alcanzamos el límite de la visión periférica. Pero ¿y lo que no veo? Si me muevo partiendo de esa percepción de lo que no veo, mis movimientos cambian. Es difícil de explicar, pero el cuerpo se mueve y se comunica de otra forma. Es algo que ves en los animales, lo confiados que se muestran en su relación con el espacio. Tienen los sentidos alerta, perciben vibraciones antes de que uno llegue a oír algo. Nosotros también podríamos sentir todas estas cosas; al menos, podríamos intentar jugar con otros sentidos.

MM: Creo que hay algo de esto cuando sólo una distancia mínima separa dos cuerpos en movimiento. Es algo que tienes que tener en cuenta cuando entras en el espacio del otro cuerpo. Tenemos visión periférica, y luego está la zona que no vemos. Pero, ¿cómo trabajamos entonces? Con los ojos se puede enfocar claramente, pero también se puede aprender a trabajar con mucha precisión en esa zona donde las cosas no están completamente enfocadas. Es una zona, un lugar, muy frágil y misterioso.

JB: Es otra manera de tocar.

MM: Es otra manera de tocar porque puedes acercarte mucho, mucho al otro sin que el otro sienta que estás...

JB: Sí, sí... siendo agresivo.

MM: Cometemos errores, por supuesto, corremos el riesgo de tropezarnos, pero si funciona, podemos pasar muy cerca uno del otro sin llegar a rozarnos, sin invadir el espacio del otro, aunque seamos...

JB: Sí, sí... ¡tan precisos!

MM: Y eso sucede en esa zona desenfocada. En cuanto te mueves frontalmente hacia el otro, la acción pasa a estar en relación con una intención concreta, como todo lo que discurre por la mente.

PR: Esto está relacionado con lo que hablábamos antes. *He visto caballos* es un dúo, pero de hecho, funciona como una pieza coral. El ritmo de las cosas no está sólo en nosotros; el ritmo de la obra reside en la energía que fluye entre la luz, el sonido, el vídeo y el movimiento. Lo que intentamos ofrecer al público es este tipo de espacio abierto, periférico.

JB: Esta forma desenfocada de tocarse de la que estáis hablando se hace evidente al ver la pieza y es extraordinaria. ¿Cómo creéis que la percibe el espectador? ¿Qué provoca en el público?

MM: Yo creo que reconocen en el fondo de sus corazones esa forma de tocar, su cualidad. Perciben algo que se relaciona con ellos, creo. O, al menos, eso es lo que me ocurre a mí cuando lo veo en los movimientos de otras personas. También nos preguntamos muchas veces sobre la manera de hacer visible una parte del espacio a través del movimiento, ya sea el movimiento del cuerpo o de la luz. Es decir, ¿es posible mover el espacio como si fuera una esfera? Buscamos las maneras de hacer visible, tangible y viva esta esfera.

JB: Tal vez eso se puede resumir diciendo que sin vida, no existe el espacio.

PR: Yo le doy mucho valor al hecho de tocar conscientemente, no sólo cuando dos personas se tocan, sino también cuando se toca el espacio, se escribe en el espacio, a la música del cuerpo en movimiento. El cuerpo es el arquitecto del espacio; un gesto puede constituir la totalidad... Un gesto proyecta... puede proyectar un montón de información, de sugerencias.

JB: ¿Cómo evitáis, porque sin duda lo evitáis, el gesto retórico, siendo como es, en gran medida, en lo que se basaba, o todavía se basa, el teatro?

MM: Lo que preguntas se relaciona de alguna manera con la forma en la que intentamos trabajar con las palabras que tú escribes. Los movimientos, los gestos, son el resultado del largo proceso que va desde nuestro deseo a una imagen. Visualizamos la imagen en nuestra imaginación y luego la asociamos al cuerpo. Intentamos dejar que el cuerpo entre en esa imagen. No eres muy consciente de los gestos exactos que haces, pero volviendo una y otra vez a esa imagen, el cuerpo recrea la asociación, y la imagen termina por fijarse. Cuando leo las cartas del libro intento relacionar cada palabra, cada frase, cada movimiento de tus palabras, con la imagen que voy a llevar a mi cuerpo, a fin de poder volver a tus palabras. ¿Haces tú algo parecido cuando escribes?

JB: ¿Cuándo escribo? No estoy seguro de poder responder completamente. Supongo que probablemente hay un equivalente en mi caso. A ver, ¿cuál es? Cuando cuentas una historia, la gente tiende a pensar que por un lado está el narrador y por el otro la historia. Pero, en realidad, la narración no funciona así, porque hay un tercer elemento, y ese elemento es el oyente, el lector, el espectador. Creo que la narración empieza por establecer una complicidad con el lector, el espectador, el oyente, porque, al fin y al cabo, vais a viajar juntos a través de la historia, pero no juntos como soldados que marchan en fila. La narración está relacionada con lo que no se dice, y con la forma en la que sois capaces de saltar juntos, con complicidad, sobre lo que no está ahí. La línea narrativa no es una línea continua. La línea narrativa es como la línea discontinua en el centro de la carretera cuando se puede adelantar. Me parece que muchas veces, cuando estoy buscando el lugar desde el que saltar y el lugar en el que voy a caer, también estoy pensando en el oyente, en el lector. Si escojo mal el sitio en el que voy a saltar, sé que el lector tropezará y se sentirá confuso. Si lo escojo bien, saltaremos juntos.

PR: Podríamos hablar de encarnar o habitar las palabras. Mi sensación es que tú primero habitas las palabras y luego las escribes. De esa manera me guía a mí, como lector, porque lo

percibo y entonces también quiero habitarlas yo. Cuando dices “voy a contaros una historia” seguido por un momento de silencio, creas una tensión: eso es algo corporal, es ritmo, es lo que no se dice. ¡Eso haces tú! Cuando te conocí, pensé que eras una persona muy física. Tu forma de tocar, de hablar, de escuchar está estrechamente relacionada con tu escritura. Tú y tu escritura sois la misma cosa. Hay una fuerte relación entre los dos; en los dos hay una forma de escuchar, de jugar, de contar con el otro, de acompañarlo. Creo que eso es lo que más se parece al proceso que sigo en el trabajo escénico: encarnarlo o habitarlo todo, un cuerpo específico para contar una historia específica.

JB: Lo que dices sobre el aspecto físico de mi escritura me hace pensar en el dibujo. En cierto modo, tengo la impresión de que dibujo antes de escribir, y el dibujo es, por supuesto, algo muy físico. Cuando dibujo plantas o flores, algo que hago con frecuencia, siento algo muy profundo. Si estoy pintando la forma de un pétalo y la manera en que se pliega, intento buscar esa forma en mi propio cuerpo, y si no la encuentro, será un dibujo sin vida. Eso debe de ser bastante parecido a lo que os sucede a vosotros.

MM: Sí, eso responde a mi pregunta.

PR: A eso exactamente me refería. Cuando pinto, si no siento esta conexión no llego a nada. Pinto porque quiero sentir precisamente eso: busco esa cualidad, esa transmisión.

MM: Hay un proceso, al pintar, al escribir o al moverse, que no tiene nada de retórico. De lo que se trata es de cómo encuentra cada cual los pequeños materiales que constituyen la narración. Hay dos momentos en el libro que tienen mucha fuerza física. Uno es cuando hablas de volar. Cuando lo leí pensé que era imposible describir ese momento con tanto detalle si no se ha experimentado. Y el otro momento es cuando los tanques rodean al grupo de mujeres que están alrededor de la fábrica haciendo de escudo humano, y tú describes cómo pegan sus cuerpos a la pared y cómo se tocan entre ellos. El lector viaja, y las palabras entran en su cuerpo.

JB: ¿Habéis volado alguna vez en un bimotor o hecho vuelo acrobático?

PR y MM: ¡No!

JB: Pues deberíais. La sensación de ingravidez que se tienen en un momento dado del bucle... Lo reconoceríais porque en realidad sabéis cómo es. Y el momento opuesto, cuando te parece que pesas cientos de kilos. No creo que ese tipo de confusión os resultara difícil. Creo que seríais capaces de asumirla.

IR: Me voy a referir a la cualidad esférica de la que hablaba antes. Yo diría que el encuentro entre la palabra habitada, en el caso de John, y ese cuerpo que encarna las palabras, en el caso de Pep y María, genera un gran potencial que permite que la gente sienta esta esfera, esta tridimensionalidad de los cuerpos y las palabras. Es difícil crear este momento de comunicación, crear un espacio común entre los bailarines y el público. Es un momento colectivo, muy energético, pero no siempre se produce.

PR: Para que llegue a haber esa comunicación es necesaria la complicidad del público. Si piensas en lo que estás haciendo en el momento de hacerlo, no puedes explicarlo. En el transcurso de la acción, no piensas en lo que haces, sólo lo haces, tú eres el gesto y desapareces en él. El cuerpo sabe perfectamente cómo hacerlo. Ésa es la conexión. Tú sólo transmites, y ahí es donde entra, creo yo, ese gran potencial de comunicación, ahí es donde todo se expande, la esfera.

MM: La esfera incluye lo que ves y lo que no ves.

JB: Lo que está detrás de ti, sí sí. Cierto.

MM: No es fácil saber por ti misma en qué momentos llegas a transmitir esa cualidad esférica que permite que lo que haces rodee al espectador. Al principio de esta conversación, John hablaba del intercambio entre los artistas y el público. Las cosas van en una dirección y luego vuelven. Ambas direcciones intentan ayudarse a fin de alcanzar aquello que no podemos tocar, ver, sentir...

JB: Sí... o decir.

MM: Cuando hacemos una propuesta escénica, hay muchas cosas que no sabemos; no sabemos el resultado. Necesitamos que esté ahí el público para que se complete el intercambio. La esfera empieza a moverse, no es estática. Los comentarios del público nos dan muchas pistas, comentarios sobre su forma de percibir. John, ¿sentiste ayer la esfera, percibiste esa cualidad esférica?

JB: Sí, sí, claro, mucho. Creo que toda esa idea de la esfera es muy importante. Es una especie de clave de todo lo que estamos diciendo. Cuando dices que esa esfera incluye todo lo que no ves porque está detrás de ti, lo que dices tiene mucho que ver con los saltos, las desconexiones narrativas. Pero también hay otra cosa muy relacionada con el arte de la

narración: el valor del silencio; el valor de la oscuridad, el valor de la quietud. Son muy importantes en la narración verbal. Y son muy importantes en la narración escénica.

Es interesante comparar la narración, el arte de contar historias, que es tan antiguo en la historia humana como el de crear imágenes, con el invento contemporáneo de la información. La información es incesante y es lo opuesto de la narración. Ni siquiera cuando cuenta historias, porque con bastante frecuencia tiene que ver con una historia, tiene poder narrativo, y no lo tiene porque carece de quietud. Comparemos esto con otra cosa que sucede todo el rato en nuestra vida cotidiana. Alguien tal vez nos cuenta algo que es doloroso o dramático, y entonces, cuando la persona se calla, no respondemos inmediatamente, por respeto a lo que nos ha dicho. Pues a mí me parece que muchas veces en la narración esos momentos de quietud o esos saltos son una suerte de respeto, una suerte de reconocimiento de las reverberaciones de lo que se acaba de decir. Cuando lo que se ha dicho entra, nosotros continuamos. Es una comparación obvia, pero cuando estáis quietos en el suelo, o cuando caéis de pronto, se produce un momento dramático extraordinario, un momento que plantea algo para lo cual uno no tiene respuesta, y el no tenerla afectará a cómo reaccionamos al hecho de que permanezcáis ahí o que os levantéis.

MM: Se produce algo muy interesante cuando llega ese momento, ya sea en la escritura o en el escenario. Como espectador o como lector te colocas frente a esa cuestión. Algunas personas están abiertas, dispuestas a atravesar contigo el momento sin que se les haya anunciado qué va a pasar. Otras se bloquean cuando no saben que va a suceder. Muchas veces trabajamos con materiales que no tienen una línea narrativa convencional y también nos planteamos la creación desde varios niveles distintos al mismo tiempo, y esto produce ansiedad a algunas personas. Para otras, sin embargo, esto constituye un momento de libertad extrema.

PR: El silencio tiene mil cualidades. El silencio es el espacio en el que surge la fragilidad. Si estoy hablando contigo y de pronto me callo, soy yo el que entra entonces, es mi espacio, no el de la historia, y, por consiguiente, me lees a mí. Y eso constituye un momento muy frágil, pero también muy potente. Experimentar el poder de la puntuación a través del silencio, a través de lo que no se dice. Nunca se ve la esfera completa, sólo una parte de ella. Es muy importante esa sensación de fragilidad. Es algo de lo que ningún ser humano puede librarse. Eso es lo que me gusta ver en el escenario, en la escritura y en la pintura. Es un tipo de fragilidad que me conmueve de una forma muy específica. Es el espacio en el que reverberan las cosas.

JB: Hablando de vulnerabilidad y fragilidad, *He visto caballos* empieza con un breve poema de Mahmoud Darwish, el gran poeta palestino. Creo que es muy importante porque, sin presencia de manipulación política alguna, Darwish representó realmente o todavía representa al pueblo palestino. Lo puedo explicar en términos prácticos: muchos de sus poemas se han convertido en canciones, y, por consiguiente, apenas hay un palestino que no se sepa al menos un verso

suyo. ¿A qué se debe esto? Darwish tenía una combinación increíble de decisión y vulnerabilidad, una combinación con la que todo el mundo podía identificarse.

PR: Desde fuera, socialmente, se nos presiona para que evitemos esa vulnerabilidad. Ahí fuera no hay silencio. A uno le cuesta encontrar el lugar en donde pueda dar cabida a su fragilidad, a su vulnerabilidad. Estoy completamente de acuerdo con lo que dices sobre Darwish; cuando lo lees parece que te están clavando un cuchillo y acariciándote al mismo tiempo. Le encantan los caballos... En su obra hay caballos por todas partes. "I love the snippets of sky that filter through this window: a meter of light where horses swim together with other little things of my mother" dice. Cuando nos conocimos, John, nos contaste esa idea de un caballo nadando y empujando una barquita.

MM: Cuando encontramos ese poema de Darwish, ya teníamos la imagen de los caballos nadando. Fue una coincidencia muy bonita, y profunda. En la última carta de tu libro, *De A para X*, Aida dice: "A ti te digo SÍ; a lo que nos ha tocado vivir le digo NO". Si tuviéramos que resumir el libro en dos frases, serían éstas. Pensando en la pieza, te agradezco enormemente estas dos frases, y también, de nuevo, esos caballos que galopaban en tu cabeza.

Conversación II**Pep Ramis y María Muñoz****Cadaqués, Girona (9/1/2010)⁴⁰⁶**

IR: Ahora que ya ha pasado un poco de tiempo, ¿qué valoración hacéis de la retrospectiva que habéis presentado en el Mercat de las Flors? ¿Qué ha significado para vosotros?

PR: Hacer la retrospectiva es volver a habitar esos cuerpos pensados para cada propuesto. Hacerlo en un tiempo compacto es muy peculiar porque te das cuenta de un proceso que dura unos años y tienes que hacer un proceso específico para cada cuerpo.

MM: El hecho mismo de volver a los espectáculos o hacerlos uno detrás de otro en el mismo periodo de tiempo es muy importante a la hora de ver cómo vuelves a ellos. Ya nos pone delante de lo que significa volver a ellos con un cuerpo muy distinto, pero si además, vuelves a ellos cada día o cada dos días. Entonces te pones delante de qué elementos se vuelven a repetir, cómo recibes la misma forma en diferentes espectáculos, como escenas que se repiten.

PR: Luego está la tentación de cambiar algo. Al revisitarlos con un cuerpo diferente del que los construyo, existe el impulso de cambiar cosas. Pero al hacerlos más seguidos, no tienes tiempo, y tienes más respeto de ver lo que sientes tú ante ellos y cómo se leen desde fuera.

MM: Igual hay como una obsesión de eliminar todo lo que en el momento actual de parece naif o inmaduro. Recuerdo la conversación con Steve Noble cuando decía que tenemos que respetar los trabajos anteriores porque sin ellos ahora no seríamos lo que somos. Es un aspecto con el que te encuentras cuando reconstruyes. Y al mismo tiempo tomar distancia de todo aquello, como si estuviera viendo un trabajo creado y dirigido por otra persona.

PR: Hablo de ventana un poco indiscreta hacia tu propio trabajo Esta distancia ocurre, porque estar mirándote a ti o a otro cuerpo que has conocido en otro contexto o en un momento diferente, tienes que acudir a ello a través de diferentes estrategias. Sin embargo es impresionante ver cómo se recuperaran los estados la fisicalidad. Es un alud de recuerdos concretos a través de los cuerpos, de los espacios entre los cuerpos.

MM: La palabra reconstruir siempre lo he asociado más a un edificio que se derrumba y tienes que volver a hacerlo con los elementos que han quedado y con los nuevos que tienes. Sin embargo, para mí volver a los espectáculos antiguos es más esta sensación de llegar a ellos

⁴⁰⁶ Esta conversación forma parte de los materiales de la serie de documentales *Humano caracol* (vol. IV), realizado y dirigido por mí y dedicado a María Muñoz y Pep Ramis. El documental formará parte de la publicación *Swimming horses*

como un invitado que tiene que posicionarse respecto a lo que encuentra. A veces tomas más confianza, pero siempre con ese punto de distancia. Hay algo ahí que ya no te pertenece. Está ahí fuera y lo revisitas.

IR: ¿Por qué reconstruir, para qué volver a esos trabajos?

PR: La posibilidad de atravesar de un tirón todos estos trabajos tiene un sentido lúdico importante con respecto a la evolución de tus propios trabajos escénicos. Puedes tener un análisis vivencial de todos esos procesos. Es como si te dieran la posibilidad de acudir a un diario que puedes haber escrito y tienes la posibilidad de volver a leer. Uno de los puntos importantes quizá era de qué manera se podía potenciar que el público pudiera venir. Habíamos pensado hacerlo con más tiempo, pero por mantener el grupo unido y como de todas maneras siempre iba a haber gente que no iba a venir, decidimos compactarlo. También nos interesaba mucho qué decía la gente algunas personas pueden pensar “qué pesados esta gente, tantos espectáculos”. Había personas que no habían visto algunas piezas y de pronto poder acudir a verlo está bien. Para mí la vivencia ha sido, lo que más claro me ha quedado es que los espectáculos están teñidos de su momento temporal. A veces tienes la sensación de que algunos espectáculos, como Sur que lo presentamos otra vez 10 años después, la lectura fue más fácil para la gente. También el L´animal [a l´esquena], que es una propuesta atemporal con respecto a otros espectáculos.

MM: De todas formas es interesante la tensión cuando llegas a un espectáculo como visitante y cuando estás situado en la posición de creador o director. Es una tensión que ha sido importante en nuestra trayectoria y hemos mantenido durante la reposición. Cuando diriges siempre tienes la sensación de cambiar y modificar y la posición de intérprete está más cercana a la de visitante: a veces entra y pasa, pero a veces entra y se apropia del material. Este era el aliciente de la retrospectiva para mí, visitarla como intérprete. Y si tenía la tentación de modificar algo, lo evitaba. Para mí ha tenido más un sentido de habitar que de reconstruir.

PR: El juego mayor ha sido reconocerte en esos cuerpos que rehasitas. Rehasitas los espacios y sobre todo rehasitas los cuerpos, que son los que hablan. Para mí esta rehasitación ha sido diferente en cada espectáculo. Algunas propuestas las rehasitas más desde la forma, desde la periferia, y en otros he tenido que acudir a un paisaje menos definido para volver a entender qué eran esos lugares, esas propuestas.

MM: Lo increíble ha sido ver cómo el cuerpo observaba los lugares. En el primer ensayo de uno de ellos empezamos sin más y era impresionante ver lo que el cuerpo era capaz de recordar frente a lo que era capaz de recordar la mente. Esto fue un gran hallazgo.

PR: Recordaba incluso las pausas, las comas, los acentos... En los ensayos surgían antes de que los supiéramos conscientemente.

MM: Esto es un análisis posterior... pero lo que no recordábamos casi siempre coincidía con los momentos en los que cuando fueron creados no había suficiente claridad. Es como cuando alguien está traduciendo un texto y se encuentra con una zona confusa, un desenfocado de confusión. Con lo cual me quedo con la sensación de que existe un camino de entrenamiento desde el cuerpo que ha sucedido durante todos estos años y yo he sido consciente en un porcentaje pequeño. La reconstrucción me ha servido para entender que se debe confiar más en el cuerpo, está la mente, claro, pero hay que confiar en el cuerpo.

IR: ¿Ha merecido la pena el esfuerzo, entonces?

PR: El hecho de que nos apeteciera hacerlo ya significa mucho. De hecho, ahora veo venir un punto de inflexión en nuestro trabajo. Supongo que a veces como hemos hecho una sucesión de espectáculos que son unos hijos de otros. Con *He visto caballos* creo que hemos acabado una relación muy específica con John, una relación con lo literario, una manera de trabajar el vídeo, de estar en el escenario... El haber atravesado estas propuestas nos da perspectiva, me da empuje para tomar otros riesgos desde otras perspectivas que me sean más desconocida. Persiste la idea de querer estudiar. El gran método de aprendizaje es deshacer patrones. Uno se habitúa a tener unos mecanismos... Y creo que ahora estamos en otro punto, necesario.

MM: También hay un momento de cambio fuerte en el cuerpo. El cuerpo envejece, cambia la energía física que utiliza y eso forma parte del proceso. Cuando hay mucha energía física es algo que se impone, que te gana, en un momento así es importante pensar en otra dirección.

PR: De todas maneras es un momento muy placentero. Me gusta mucho estar imaginando qué línea, qué camino vamos a seguir. En este momento son cuestionamientos individuales, a veces han sido más de los dos, pero ahora estamos en un momento de recorrido más individual... Te has reconocido tanto en unos cuerpos y en unos recorridos que ahora es algo personal ver dónde te sitúas, dónde te proyectas para poder seguir... Es un momento igual que hace 10 años con el animal, uno realmente se reinventa para poder ofrecer algo hacia fuera o hacia el otro en el trabajo que sea estimulante. Territorios nuevos, más desconocidos.

MM: También hay algo de pasar por diferentes etapas, Algunas veces necesitas pensar más en grupo. Creo que ahora es más un momento de necesidad de tocar ciertas cosas desde un lugar muy interior de cada uno. Volverse a reencontrar para no volver a dar con los mismos mecanismos. Si no te quedas en un lugar en el que realmente no puedes dialogar con el otro y tampoco estás dando algo de ti. Es una necesidad

PR: Es excitante porque te preguntas cosas como, y yo, ¿quién soy? Como llevas tanto recorrido, te has visto, te has leído desde fuera, desde muchos puntos de vista, es algo que no me gusta mucho. Por esto me gusta este momento de tener la sensación de querer situarme en otros sitios donde no me sienta cómodo ni reconocido. Descubres otros cuerpos, la edad hace que el cuerpo ya no acude a según qué sitios y esto me gusta.

MM: Si tienes un posicionamiento y has decidido hacer un trabajo de grupo. Quien sabe cómo hacer un camino así, un camino que representa una manera de hacer, una manera de escribir y de expresarse. Es una cosa difícilísima, muy lenta, de paso a paso. Y es verdad que llega un momento después de tantos años, saber que lo has conseguido y que eso implica algo y que incluso puedes hablar de ello, da cierto miedo, porque de pronto ese nombre o ese proceso al que no has puesto nombre, empieza a hablar por ti en lugar de seguir el proceso. Creo que esto corresponde mucho a este momento. Quizá ahora es el momento en el que necesitamos recuperar la voz individual.

IR: Tal vez la palabra reconstrucción tengamos que sustituirla en vuestro caso con reposición, visitar...

PR: Una de las cosas que tiene hacer propuestas escénicas es que a pesar de todo tú eres consciente de que se te está leyendo y descifrando mayoritariamente o casi solamente por esas propuestas. Y la verdad es que cuando presentas esas propuestas, ya no tienes dominio sobre ellas. Es una especie de vomitona de la propuesta. Siempre existe esa especie de parcialidad de que eso representa algo sobre lo que tú has hablado, has hecho, pero tú ya estás siempre en otro sitio.

MM: Ni siquiera tienes un gran apego, a veces el apego lo tienes con el tiempo...

PR: En la retrospectiva yo creo que sí hemos visto esto: pasas por ahí y te dices, ah, fíjate lo que te interesaba antes. Seguramente ya no te interesa con la misma intensidad, pero seguramente te sigues reconociendo ahí.

MM: Para mucha gente ha sido volver a ver espectáculos que ya había visto hace años, y tal vez ha podido reconocer las sensaciones que tuvo en ese momento. Pero para otros era verlos por primera vez, sabiendo que pertenecen a otro momento. De pronto, hay espectáculos que toman más sentido ahora que cuando lo hicimos. Por ejemplo, *An. El Silenci* tiene más sentido ahora que cuando lo presentamos, la manera en que trabajamos toda la fragmentación de los elementos, era muy fragmentada. Lanzábamos capas diferentes al mismo tiempo y en su momento resultó muy extraño. Hubo personas que apreciaban este extrañamiento, pero otras personas no encontraron su lugar dentro de la pieza. Sin embargo, ahora pareciera que es más actual. Otros como *L´animal a la esquena* se han mantenido a lo largo del tiempo.

IR: ¿Qué ha quedado en el camino? Me refiero a lo que no ha salido o no habéis encontrado en vuestros procesos de creación.

PR: Es verdad que hemos vivido algunos años como si fueran un tránsito, pero de pronto otros espectáculos como L´animal a l´esquina son más vitales, de pronto tenemos la necesidad de reconstrarnos los dos en escena y reenfocar. Entonces, el contexto de la pieza es mucho más compacto y la escritura es mucho más precisa. Esto es de lo que se trata, esto es donde estamos ahora y de lo que queremos hablar. Otros espectáculos son aperturas, como zoom, en los que quizá la escritura es más caótica.

MM: Tienes que aceptar que era un lugar y ahora vas a por el siguiente... Pero lo haces ya desde una estructura y unos límites muy concretos porque la propia evolución del espectáculo es enorme, hay una estructura y una subestructura que está ahí. Es como si no pudieras mover las paredes maestras. Y a veces sientes que te has equivocado, que esa pared maestra la has puesto en un lugar equivocado y entonces tienes que aceptar. Siempre hay esta aceptación, tienes que aceptar que era un manuscrito y ahora vas a por la siguiente y a ver si atinas con la pared maestra.

IRENA TOMAZIN

“La voz se sitúa entre la presencia y la ausencia”

Diciembre- enero de 2010⁴⁰⁷

IR: ¿Cómo y por qué empezaste a investigar con la voz desde el movimiento?

IT: Cuando estaba en el proceso de creación de mi primer solo, trabajaba con una compositora, me dijo que cuando me miraba bailar podía escuchar la música. De alguna manera la voz llegó a partir del movimiento. Y desde entonces trabajo mucho con múltiples niveles. En el 2004 viajé a Viena, para entonces ya había encontrado personas que trabajaban con la voz como Maud Robard, Jonathan Hart Makwaja . En Viena compartí el taller con otros artistas, fue muy influyente y fuerte para mí. Ya no pude escaparme de todo lo que aprendí en él. A mi regreso de Viena estrené mi primera pieza “oficial”, *Caprice* (2005), que estaba basada en *Los Caprichos* de Goya. Era sólo un trabajo de voz. Todavía no sabía cómo trabajar la voz desde el movimiento, entrelazarla con la coreografía. Luego, desde el festival “City of women” me propusieron que hiciera un remake de ese trabajo y el resultado fue *Caprice (Re)lapse* (2006). Puedo decir que sí me identifico más con esta pieza porque juego más con una voz más encarnada, está más relacionada con el cuerpo. En el fondo, llegué a la voz a través de la danza y la fisicalidad. En mi segunda pieza *As a raindrop falling into the mouth of silence* [como una gota cayendo en la boca del silencio] de alguna manera regresé a la coreografía.

IR: Hablemos primero de estos dos trabajos. ¿En qué consistió el *remake* de tu primera pieza?

IT: En el primer *Caprice* sólo está mi voz, trabajé con un compositor Mitja Reichenberg, pero no llegué a usar sus materiales. Fue mi primera pieza con la voz y la considero una pieza casi de principiante: no tenía las herramientas, ni el conocimientos sobre a dónde se puede llegar con la voz. El punto de partida son los caprichos, en sentido general, la manera en la que algo simplemente aparece, sale a la superficie repentinamente. Y esto fue lo que me sucedió realmente: mi voz salió de manera repentina. Coincidió que mientras hacia este trabajo estaba en Viena, en el taller que he mencionado y mi búsqueda coincidió con una exposición de Goya. Decidí trabajar con sus dibujos y sus textos. En ese momento estaba interesada en el espacio intermedio que hay entre la música y la voz. También me preguntaba sobre qué significaba trabajar con palabras llenas de significado. Quería entrelazar esta voz con el movimiento pero aún no sabía cómo hacerlo.

Así que en *Caprice (Re)lapse* tuve la posibilidad de visitar la primera pieza, que no terminó de convencerme. En el remake trabajé con tres niveles de voz. El primero es la voz en directo, lo que yo improvisaba sobre las voces que escuchaba. Es decir, la voz en el presente. El segundo nivel era la voz y la memoria: previamente me había grabado a mí misma sobre las

⁴⁰⁷ Esta conversación tuvo lugar en dos citas telefónicas entre Lasarte y Ljubljana.

voces del primer *Caprice* con un dictáfono, hice una composición de voz. El dictáfono estaba conmigo en escena, yo le daba al play y el sonido salía amplificado. También se oía el sonido de la máquina y esto era interesante. El tercer nivel era la voz en el espacio, el material que Mitja Reichenberg había compuesto para la primera pieza y no llegamos a usar. Lo trabajamos más, pero ahí también estaba mi propia voz. Así que en el fondo fue un diálogo con mis propias voces. Un paisaje de voces sobre un lienzo. En la primera pieza aún no sabía mucho sobre mis propias voces y por eso hay todavía bastante teatralidad.

IR: Los Caprichos de Goya se caracterizan por no tener una narrativa lineal. En esta pieza tampoco hay linealidad, ¿pero hay alguna narratividad?

IT: Lo que estoy contando es precisamente este paisaje que despliego, esto es lo que cuento. Para mí era importante la musicalidad. Trataba de contar una historia con la voz, con los sonidos de la voz, una especie de *storyteller* de voz. En el primer *Caprice* empecé a trabajar también sobre un lienzo blanco. Empiezo la pieza caminando de espaldas, la primera parte de la pieza es toda de espaldas. En *(Re)lapse* juego con la musicalidad, también estando de espaldas, canto incluso cuando no me ven. Nada se mueve pero la voz continúa, es como un *loop*. Máscara quiere decir “per sona” en latín. En el teatro griego los actores usaban máscara para que, a falta de tecnología, su mensaje llegara a los espectadores. Cada máscara expresaba un sentimiento. Estas máscaras se llamaban “per sona”, para sonar. Entonces, la voz salía de un rostro que no se movía ni se veía. En mi caso, la voz también sale de un rostro que no se ve, la voz sigue saliendo también de esa máscara. En *(Re)lapse* trabajé con un iluminador muy profesional y la voz desaparece igual que la luz. Con los bloques de poliespan a veces entraba en lugares de sombras.

Hay cierto mecanismo de *loop*, es más una impresión. Una irrupción de algo que viene hacia afuera, es decir, cómo emerge la voz, cómo se despliega. A veces los sonidos son oscuros, parece que dan miedo, pero es sólo una voz saliendo hacia fuera. Es el segundo nivel el que da dirección a la pieza, esto es, qué es lo que las voces pueden hacer juntas. Diálogo entre la memoria de algo que está grabado y algo que está sucediendo en el presente. En realidad, la primera pieza era una fenomenología sobre la voz. También tenía un diálogo con mi voz, pero era más percible, más obvio. Este diálogo se hace más complejo en la segunda pieza.

IR: ¿Qué es lo que buscas comunicar o transmitir en este *remake*? Si es que realmente buscas hacerlo...

IT: Como decía, la voz en mi caso es consecuencia del movimiento, de una fisicalidad. El texto que estoy leyendo en la primera pieza tiene que ver con los textos de *Los Caprichos* de Goya. La segunda pieza es sobre cómo la voz te atrapa completamente, me muevo de esa manera, en la interacción de los tres niveles: la voz del espacio, la voz de la memoria y la voz del cuerpo

IR: Tu investigación sobre la voz ha continuado desde esta pieza, ¿dónde te ha llevado?

IT: Ahora estoy trabajando de otra manera, más desde el anudamiento de la voz y el movimiento. Como la voz y el cuerpo se anudan. Como la voz encarna el cuerpo y cómo el cuerpo encarna la voz. Lo siento de manera muy física. Cómo combinar esa voz con el movimiento. Qué tipo de coreografía puedo hacer con un cuerpo que tiene voz, por supuesto estoy hablando de no trabajarlas de manera tautológica o literal. Estoy trabajando con Josephine Evrard, en una pieza cuya traducción literal del esloveno es *A knote of circumstances working* [un nudo de circunstancias trabajando]. En fin, que la voz realmente vino a mí de esta manera, desde la fisicalidad, no puedo evitar trabajar con la voz desde que empecé en la pieza *Caprice* y me gusta mucho hacerlo, siento un gran placer. Ahora el foco está no tanto en la coreografía, sino en ese anudamiento.

Cuando estrené *As a raindrop*, hice lo mejor que podía hacer en ese momento, pero la voz en esta pieza continúa un poco alejada del cuerpo. Pude combinar todo lo que conocía en ese momento, la voz iba por un lado y el cuerpo que bailaba por otro. Creo que son dos cosas diferentes: un cuerpo que se mueve sin voz y una voz que emerge sin movimiento.

En la actualidad es más cómo puedo sentir esa voz desde el movimiento. De manera teórica conozco este lugar, pero por supuesto lo que estoy intentando es responder a esta cuestión desde la práctica. ¿Cuáles son las diferencias, qué diferentes cuerpos se generan cuando se trabaja así? Esta es la pregunta que me hago continuamente.

IR: Supongo que la experimentación te está llevando a lugares que antes no habías tocado. ¿Cuál es la experiencia que estás teniendo como creadora con la investigación sobre la voz?

IT: Es un desafío muy grande porque la voz me abre muchísimo a otros lugares del cuerpo. Nunca habría llegado a lugares a los que estoy llegando con la voz si trabajara sólo con el cuerpo. No quiero decir que sea mejor, sino que la voz me está diciendo algo sobre el cuerpo de manera diferente. Me está hablando sobre otro cuerpo. Cómo ese cuerpo interno sale al exterior a través de la voz, claro está, a alguien que está escuchando y viendo todo eso. Cuando utilizas sólo la mirada te quedas en la superficie. La primera vez que me desnudé en escena sentí mucha vergüenza, muchísima, pero con la voz es otro tipo de desnudez, casi sentí más vergüenza cuando dejé salir la voz. Es un lugar muy frágil porque la escucha, el sentido de la escucha es algo muy íntimo. Ahora somos todos muy visuales, estamos muy acostumbrados a las artes visuales.

IR: Cuando hablas de interior que sale no te estás refiriendo a expresar algo íntimo, ¿verdad? ¿Qué tipo de comunicación crees que se genera con el público cuando se trabaja la voz de esta manera?

IT: Con la voz tocas otro lugar. Se genera una vibración en mi cuerpo, a veces lo siento, no siempre. Trabajo mucho en la sensación física de la voz. Cuando trabajo no pienso realmente en cómo está vibrando alguien con esto. La voz en sí misma tiene tanta fuerza que no llego a pensar qué tipo de cuerpo estoy generando en otros. Tengo que decir que antes era muy ignorante sobre todas estas cuestiones. Y ahora me pregunto continuamente por qué estoy trabajando así en escena. Como sabes trabajo también con la música ¿Por qué hago algo que es horrible, al menos en un nivel visual? Cuando estoy cantando es lo que siento. Tal vez quiero hacer que el cuerpo sea horrible no me interesa la belleza de ese cuerpo. Es una pregunta que me hago continuamente, qué quiero de la escena, qué es lo que estoy buscando.

IR: Tu escenografía es muy cuidada pero, como dices, juegas con lo feo, con lo horrible. ¿Qué buscas generando ese lugar entre lo feo y lo bello?, ¿buscas desestabilizar el sentido?

IT: Intento que se perciba el vacío. Lugares que no están escritos de antemano. En *As a raindrop* por ejemplo, la escenografía es muy precisa y delicada. Pero busco que no haya significado previo. Que sea algo abstracto a lo que no haya que añadir ningún contenido. Lo mismo sucede con la voz: es un espacio vacío pero puedes llenarlo de contenido. Un espacio blanco, que apenas se perciba, que apenas se note. Jugar con lo vacío, con algo que no está ahí, pero está latente. La voz es muy ausente pero es muy presente. Esta es la paradoja de la voz que me hace enamorarme de ella.

IR: ¿Es diferente el mecanismo de trabajo que estableces con la voz o con la palabra?

IT: Diría que la voz es como la última estación o algo así. La voz es el camino. Una palabra ya puede ser una pequeña composición, un mapa, de una voz, cuando estás coreografiando con el cuerpo. Las palabras a veces cierran de significado, otras subrayan un significado o abrirlo. Me gusta trabajar con palabras. En la pieza nueva estoy trabajando con palabra. También en *Caprice*, la palabra viene de los textos de *Los Caprichos* de Goya. La palabra estaba muy presente, cada palabra tenía una narrativa. Sin embargo, me aproximé a la palabra por su musicalidad.

IR: Sobre la tactilidad. ¿Esta manera de trabajar y de exteriorizar voz genera tactilidad, tal vez una textura diferente?

IT: Sí, claro, tiene que ver con lo táctil. La manera en que sale fuera toca algo fuera y viceversa, lo de fuera la toca. Antes no trabajaba con la palabra, pero cuando empecé a trabajar con la voz me hizo tocar tanto otros lugares, muy íntimos... Es difícil y complejo hablar sobre estas cuestiones. Con la voz siento como si estuviera siempre llorando, llorando hacia

fuera. Lo digo sin victimismos. Con la voz pones atención en ti mismo y en otra persona. Puedes tocarte a ti mismo con la mano, pero con la voz puedes tocar dentro, de manera muy literal, tocas dentro de algo muy profundo. Y esto es una sensación muy especial, un sentimiento muy especial. La manera en la que tocas ese espacio se remonta a algo muy antiguo, creo, y lo digo sin misticismos. La manera en la que la voz viene a un cuerpo que puede ser un lamento pero puede ser también de otras maneras, ya que te abre a otro lugar.

IR: Ese ir muy lejos, ese otro lugar, ¿tiene que ver con una cierta animalidad?

IT: Creo que el ser humano está cada vez más lejos de los animales, de la animalidad también... No sé, no quiero mistificar la voz, además algunas voces pueden llegar a ser horribles, incluso torturarte. Trabajo con la voz porque en el fondo me siento muy desconectada y el trabajo con la voz me hace tocar lugares que me reconectan conmigo misma. Creo que estamos separados de nosotros mismos. Cuando trabajas con la voz, realmente tocas muchos lugares y de esos lugares aprendes mucho de ti. Pasas por tu infancia, hasta lugares de risa y lamento. Depende por supuesto de lo que estés buscando. Lo interesante, en este caso, es hacer esos lugares audibles a las personas.

IR: Hablemos ahora de tu trabajo con la música y de tu trabajo como creadora escénica. ¿Están relacionados?

IT: **Creo que todas las personas que trabajan con la voz pueden llevarla a diferentes lugares. He tenido problemas con el trabajo con mi banda. En el sentido de que cada vez he entendido menos la conexión que había entre nosotros: tienes una banda, unos músicos, pero la persona que canta, yo en este caso, no va sola, claro, ¿qué instrumento toco con mi voz? Siempre me he hecho esta pregunta. ¿Qué abro con la voz, en este espacio que ya está lleno de voz? Cuando me viste con Lidya Lunch estaba improvisando y realmente estaba siendo muy física en el escenario. Cuando cantas tú eres tu propio instrumento. Era todo el tiempo una voz amplificadora, tienes un micro y todo eso. Son dos lugares muy diferentes el de la música y el del movimiento. Adoro la música, pero en este momento me interesa más la búsqueda de la voz desde el movimiento que desde la música.**

IR: ¿Cómo te sitúas corporalmente ante un concierto o una pieza musical y ante una pieza escénica? ¿Las trabajas desde lugares diferentes?

IT: Cuando haces un concierto también estás actuando, pero es diferente, es otro foco y hay otra fuerza. Eres más audible que visible. Es más una cuestión de contexto y de foco, en un concierto, con una banda, ambos son diferentes. Cuando estás en un escenario con tu banda, quieres ser tocado sobre todo por lo visual, también por la voz, claro. Sin embargo, como

intérprete, cuando estoy en un escenario, hay más preguntas relacionadas con el cuerpo, ¿cómo está siendo visto esto, cómo está siendo escuchado, cómo lo haces ver, cómo será percibido? Estas son las preguntas principales cuando estoy haciendo una pieza.

IR: Lo cierto es que en Lydia Lunch me quedé impresionada con tu fisicalidad... Tal vez, ¿llevas más lejos la fisicalidad de la voz cuando haces una pieza escénica?

IT: Es una buena pregunta. Cuando veo un músico en un concierto, me suele impresionar mucho su fisicalidad. Me impresiona mucho cómo se mueve, lo que hace con el cuerpo. En una pieza cuando estás más concentrada en el cuerpo, resulta que a veces es más artificial, menos convincente que alguien que no está pretendiendo nada. Esto es una búsqueda continua, claro. En *As a raindrop...* por ejemplo, en los momentos que había movimiento, más danza contemporánea me daba la sensación “vaya, ahora va a parecer que introduzco el movimiento para añadir abstracción”. No se trataba de eso, claro, pero parecía que era así. Cuando estoy en un concierto, el público espera musicalidad y cuando estoy en una pieza, espera fisicalidad. El lugar del público, entonces, también es otro, se sitúa en un lugar diferente. También me pasa a mí, por supuesto. Así que de una manera u otra también estoy obligada un poco a responder a esa pregunta del público cuando estoy en escena. Una vez me dijeron, “si quieres ver un buen actor, vete a un concierto de Led Zepellin”. Bueno, yo intento llevar a escena la pregunta sobre dónde está mi cuerpo, lo intento.

IR: Sobre el bilingüismo. Al trabajar con la musicalidad y la sonoridad, ¿cómo trabajas la traducción del esloveno al inglés y viceversa? O en otras palabras: cómo ser fiel a la musicalidad del lenguaje cuando traduces de un idioma a otro.

IT: Para “City of women” hice una versión en inglés de *Caprice (Re)lapse*. *Caprice* fue más fácil, ya que el libro de los textos de Goya estaba en inglés y desde el principio trabajé buscando la musicalidad en inglés. Claro, luego no fue fácil encontrar la misma musicalidad en esloveno. El inglés es más redondo y el esloveno es más marcado, más rotundo, como un río. Para el segundo *Caprice*, fue al contrario: creé la pieza primero en esloveno y luego tuve que traducirla al inglés. En esta pieza tuve que trabajar más sobre el texto que en la primera. Hay un libro precioso de Beckett, una edición italiana de sus poesías que recoge la versión en inglés, francés e italiano. Es muy bello ver la musicalidad cuando pasas de un idioma a otro.

IR: Te propongo que hablemos sobre la relación con la caída, del cuerpo y la escenografía en *Caprice (Re)lapse*.

IT: La decisión de usar los bloques de poliespan tiene que ver con una pregunta que me hice en cuanto los vi: ¿qué hago con todo esto? También me sucedió con la primera pieza, no me gustaba, la odiaba. Es interesante trabajar desde esta tensión. En el *remake*, como digo, la

escenografía era demasiado grande y suponía un problema para mí. Así que tenía que trabajar un *remake* sobre una pieza que no me gustaba y además hacerlo con unas grandes piezas que no podía mover. Era un momento difícil, la primera pieza no gustó nada, fue una catástrofe, recibió muy malas críticas. Así que la invitación de “City of women” fue como una segunda oportunidad, también una posibilidad de tomar cierta distancia. Y me sorprendió que las críticas que hicieron al remake fueran tan buenas. Lo cierto es que con esta pieza hay algo que te toca. Yo me pierdo en las voces de paisaje y eso se percibe. Digo, “odio mi pieza” y resulta que mientras lo digo me pierdo en la pieza. Esto es lo que digo:

Necesitas mi voz. Tú necesitas mi voz, porque ya no puedes oír tu propia voz. Ya no puedes escuchar tu voz. Ya no te puedes escuchar más, ya no puedes oír... Prefieres ser oído, incluso preferirías escuchar hasta el final. Tu no puedes oírte porque te quedas quieto y miras... Eres demasiado obediente. Serás escuchado por mi voz que es sólo un espejo de tu voz. Mi voz siempre será demasiado o demasiado poco para ti. Tú te sientes mejor, te parece más fácil tener un oído sordo, escúchameeeeeeeeeeeee... O mejor, más fácil, gira un ojo ciego...

IR: ¿Cómo se relaciona la voz con el espacio en tu trabajo?

IT: Hay una relación enorme. Hay dos niveles, dos tipos de espacios. El espacio del cuerpo en la voz que viene de dentro. El espacio primero está en la boca, en la garganta. Es un espacio de voz interior. Cómo sientes la narración. Cómo estás dentro. Y después está el espacio exterior, como envías esa voz a alguien. Ahí la voz viaja en el espacio. Sacar la voz fuera viendo cómo está en el espacio. Esto es precisamente lo que estoy trabajando con Josephine: cómo comunica esa voz que se desplaza por el espacio.

En la pieza *As a raindrop...* cuando Primoz mete sus dedos en mi boca, es como si estuviera intentando dar forma a la parte interior de mí, a la boca. Y esto se puede escuchar, puedes oír que él está haciendo eso dentro de mí: trata de manipular la manera en la que el sonido sale de mi boca. La voz no se ve, pero es algo muy presente. Puedes ver la voz en el espacio, una línea muy fina. Y en la siguiente escena puedes jugar a hacer un muro con la voz. Lo interesante es cómo puedes hacer que el público perciba eso. Para mí es muy importante saber por qué estoy haciendo todo esto en el espacio, en una pieza. Es una pregunta que acompaña mi experimentación. Cuando tocaba con el grupo experimentábamos mucho con la voz, pero es diferente a lo que busco ahora en el espacio del cuerpo y en el de la pieza. Antes era más en la melodía, en la composición. También el proyecto iT hay una búsqueda en un nivel de musicalidad. Pero en la performance, lo importante es saber por qué estoy haciendo esto. Quiero hacer algo visual con la voz, hacer algo en el espacio con la voz. Ahora, con Josephine estoy trabajando precisamente la cuestión de una ausencia que es presencia. Esto es la voz. Vamos a trabajar con el espacio vacío. No hay nada, pero está el blanco. Asocio la muerte con el blanco y la ceguera con el negro. Ahí estamos, en plena búsqueda.

JONATHAN BURROWS y MATTEO FARGION

Conversación I

“No separaría el trabajo de la voz de los demás aspectos”

Jonathan Burrows (29/1/2010)⁴⁰⁸

IR: ¿Qué os llevó a trabajar con la voz a partir de *Both Sitting Duet*?

JB: Hubo varias razones que me llevaron a abrir una puerta hacia la voz y hacia el lenguaje en las piezas que Matteo y yo hemos hecho. La primera es que de todas las maneras ya habíamos empezado a vocalizar al final de *Both Sitting Duet*. Como todas nuestras decisiones fue una decisión pragmática que estuvo relacionada con el hecho de cómo dar continuidad a nuestro trabajo —y mantener al público interesado— y ya habíamos agotado en cierta manera el uso del movimiento de los brazos y del gesto.

Otra de las razones es quizá que cuando trabajé con Jan Ritsema en *Weak Dance Strong Questions* (2001), siempre había pensado que usaríamos la voz. El es director de teatro, y como bailarín siempre estaba como esperando el permiso; pero aquella vez no sucedió porque nos detuvimos en otra cosa: este acto silencioso de “estar en un estado de cuestionamiento”, que rechazó el discurso. Así que la espera nunca terminó.

Finalmente diría que cuanto más trabajamos Matteo y yo juntos, más empezamos a confiar que la combinación de nuestros intereses en lo formal significa y se aproxima a una pieza que podría precisamente desgastar esa formalidad. Que estas aproximaciones aceptarían cualquier cosa siempre que fuera adecuado para el resto de materiales. Así que empezamos también a hablar, a cantar y a tocar instrumentos musicales. Ya lo habíamos intentado antes pero lo que ayudó en esta ocasión fue hacer un contacto claro y directo con el público en el sentido de que éramos dos artistas provenientes de diferentes medios pero que compartíamos, de igual a igual, tiempo y espacio. Esto significa que la audiencia estaría más dispuesto a aceptarlo que si hacíamos otra cosa que no fuera danza.

Nada de todo esto es original, por supuesto mucha gente ha estado trabajando de una manera multidisciplinar desde hace décadas. Lo único es que no es tan fácil como poner las cosas juntas, tienes que trabajar hacia un contexto y un concepto que vaya a aceptar la yuxtaposición de materiales que a veces son contrarios entre sí.

IR: En cuanto a la metodología que seguís y vuestros mecanismos de creación con al cuerpo y el lenguaje. ¿Dónde empieza vuestro proceso de creación?

⁴⁰⁸ Por motivos de la agenda de los artistas, estas dos entrevistas se han respondido por escrito y no a viva voz.

JB: Matteo y yo siempre empezamos el trabajo preguntándonos, “¿qué es lo que ha quedado pendiente o inacabado?” Esto es, qué es lo que siempre hemos querido hacer pero sentíamos que no debíamos hacer, eso que aparece una y otra vez y no dejará de hacerlo. Intentamos iniciar aquí nuestro proceso de creación, más que intentar imaginar algo nuevo, que en el fondo es inimaginable.

IR: Sobre la musicalidad del cuerpo y la voz en vuestro trabajo. ¿Cómo creéis que afecta al movimiento la musicalidad?

JB: Lo que más me ha influido de Matteo ha sido algo que he ido entendiendo paulatinamente: la velocidad que tienes afecta el movimiento que puedes hacer. El cuerpo se da forma a sí mismo en una negociación entre el tiempo disponible y la acción. Los Dj’s entienden esto a la perfección y alteran una pista de baile con un goteo fraccionado de velocidad. Sin embargo, la danza contemporánea, en su intento de afirmar su posición como un arte separado de la música, ha tendido a concentrarse más en el cuerpo que se mueve en relación con la gravedad.

IR: ¿El hecho de introducir la voz en vuestras creaciones, cambió algo en el proceso?

JB: Pienso en el habla y en la oralidad en términos de interés hacia lo que está escrito –bien en el cuerpo, en la voz o en el sonido—. Por este motivo, no sentí un cambio muy grande al introducir la voz.

IR: ¿Os habéis encontrado con alguna dificultad o fricción entre el movimiento del cuerpo y el lenguaje?

JB: Cada material, en su diferencia, exige un respeto diferente en tu aproximación al mismo. En todo el conjunto es sólo una opción y una vez que estoy trabajando no hago distinciones entre el trabajo que se produce de diferentes maneras, a partir de diferentes aproximaciones. Lo único que diría es que las palabras afectan de manera muy diferente las expectativas del público: empujan la imaginación hacia adelante, de manera que atrapa la atención de manera más fácil que el movimiento. El movimiento tiene que usar otras estrategias para mantener tu atención despierta hacia lo que sucederá a continuación.

IR: ¿Cómo definirías el trabajo que habéis llevado a cabo con la voz en la trilogía?

JB: Probablemente no separaría el trabajo con la voz de los demás aspectos. Creo que la idea de que todo es parte del mismo trabajo lo que ha destacado y nos ha permitido a Matteo y a mí movernos hacia otros medios.

IR: ¿Podríamos decir que las dos piezas que completan la trilogía, *The Quiet Dance* and *Speaking Dance*, han sido creadas a partir de *Both Sitting Duet*?

JB: Matteo y yo empezamos una pieza desde el principio y la trabajamos hasta el final, en una manera lineal, así que en cierto sentido cada pieza continúa donde terminó la anterior.

IR: En *Speaking Dance*: ¿Cuál es la relación entre el cuerpo, la voz y el lenguaje en esta pieza?

JB: Mi impresión ahora, mirando hacia atrás es que *Speaking Dance* es la pieza que Matteo y yo siempre quisimos hacer, pero no sabíamos como contextualizarla dentro del teatro. Le pusimos el nombre de *Speaking Dance* porque cuando empecé a escribir los primeros diez minutos pensé que la pieza estaba relacionada con las palabras, pero ahora veo que lo que las palabras hacen en esa pieza es mediar entre el movimiento y la música, y dar otro contexto a la música, la lleva más allá de un mero concierto. Esto es un ejemplo sobre cómo lo que tú piensas que es el tema de tu trabajo resulta que te ayuda a llegar al mismo tema. De hecho, sólo en la última pieza que hemos presentado *Cheap Lecture* (2009), las palabras finalmente emergen.

Quando trabajas con más de un medio, lo importante es calcular el peso relativo de cada elemento de manera que nada haga que lo demás se caiga. Esto es un pensamiento que vino a nosotros del compositor Kevin Volans, con quien los dos hemos estudiado.

He dirigido varios talleres y laboratorios con el escritor Adrian Heathfield y hemos descubierto que para encontrar un equilibrio en dos medios, por ejemplo la música y el movimiento. Puede ayudar tener un tercer elemento que medie entre los dos. En el caso de *Speaking Dance* eran las palabras. De todas formas, en una pieza que acabo de hacer con la bailarina Chrysa Parkinson, *Dogheart*, lo que media es una serie de dibujos proyectados.

IR: En esta pieza, ¿las palabras buscan transmitir algo?, ¿tal vez comunicar?

JB: Mi experiencia es que si quieres expresar algo con demasiado énfasis, entonces el público termina viendo tu deseo de expresar. Esto sucede especialmente en medios que tienden hacia la abstracción como la danza o la música. Cuando Matteo y yo estamos trabajando en una pieza, preferimos esperar; establecemos unos parámetros para trabajar y entonces vemos qué potencial de comunicación puede emerger o no. Una vez que estamos interpretando, aparece una gama variada de posibilidades y limitaciones, todas en relación con la presencia de la audiencia. Y todo el material crece a partir de aquí. Alcanzar la expresión demasiado rápido puede limitar lo que finalmente quieres expresar.

IR: El humor es un elemento clave en vuestras actuaciones, me parece que funciona la manera “seria” en la que llegáis al humor. Ejecutáis la pieza de manera muy seria y precisa. ¿Qué dirías sobre el humor en vuestro trabajo?

JB: En el arte lo trágico adopta una importancia mayor, ocupa un lugar principal, en los sentidos de las personas. A veces desearía encontrar este elemento en lo que hago, pero lo cierto es que tengo una mirada bastante optimista. Y esto emerge en el trabajo y abre la puerta hacia una claridad que a veces llega con el humor. Matteo y yo rara vez intentamos ser divertidos, pero la verdad es que lo que más nos gusta de la reacción del público es la risa, y esto se refleja en lo que hacemos y cómo actuamos. Es un equilibrio difícil no pasarse y convertirse en un bufón. A veces sucede y entonces tenemos que resituarnos y encontrar otro camino en la pieza, algo que sostenga con mayor solidez el hacer hincapié en la seriedad.

IR: ¿Cuál es la relación que establecéis con el público mediante este equilibrio tan frágil?

JB: Nuestra piezas son conversaciones con el público, porque son ellos los que nos dicen hasta dónde podemos llegar y qué dirección tomar. Nos dan permiso con su manera de sentarse con nosotros y mediante su respuesta. Esas conversaciones normales son premisas hacia un intercambio constante y tranquilizadora para el gesto físico, facial y vocal. Así que dejarla fuera de la actuación mataría la conversación. Sólo añadiría que hemos aprendido que uno nunca puede estar seguro de la respuesta que recibirá, pero precisamente esta incertidumbre es lo que sostiene la actuación.

IR: Puede que la danza, como dice Lepecki, haya agotado su relación con el movimiento. Encuentro una suerte de doble mecanismo de deconstrucción en vuestro trabajo. Por un lado, rompéis con la formalidad del movimiento en la danza clásica, de la que provenís. Y por otro, descomponéis la voz.

JB: Tal vez es demasiado pronto para decir que la coreografía ha terminado con el movimiento como su materia prima. Es difícil averiguar lo que ha pasado, pero tal vez está relacionado con la proliferación de técnicas físicas y aproximaciones que nos desbordan. Y dejando de lado lo que aún queda por descubrir. También la dominación del pensamiento postmoderno, que valora la danza refiriéndose sólo a sí mismo. Me parece que en este sentido está limitado.

IR: ¿Crees que esta deconstrucción crea otra cualidad en vuestras piezas escénicas?

JB: Me resulta difícil separar mi propio trayecto personal, en el que tuve que deconstruir mi formación de ballet para ir hacia otro lugar, del tipo de pensamiento sobre la deconstrucción

que me rodea en la cultura. La manera en la que yo me he relacionado con esto es verlo todo como una construcción. Apartarse de algo como manera de aproximarse a otra cosa.

IR: Volviendo a la cuestión de la voz, ¿trabajar la voz descomponiéndola, confiere más volumen al cuerpo y al lenguaje en escena?

JB: Me parece que dejar emerger las palabras en escena, quitando el intento de intentar moverse de una manera original y diferente, ha abierto paradójicamente nuevas posibilidades, sí.

IR: ¿Crees que hay una especie de separación del *self* a través de este uso de la voz? ¿Una suerte de deshacer el *self*?

JB: A mí me gusta cuando diferentes materiales textuales requieren diferentes voces, pero esto es algo que también he experimentado con el movimiento. Cuestiono profundamente la búsqueda de lo auténtico que está invadiendo la danza, y de la que yo también estoy invadido. También veo que a veces para ser más tú en escena, debes distraerte, y que en esta demanda el material se dirija hacia su propia voz puede ayudar.

IR: ¿Crees que se puede hablar de una cualidad táctil en vuestras piezas?

JB: Hemos trabajado mucho con nuestras manos y esto inevitablemente induce una suerte de respuesta táctil en la audiencia. Nunca sé cómo trabajar actualmente con el contacto físico, pero cuando trabajo con un tipo de contrapunto rápido y profundo que tanto disfrutamos Matteo y yo, entonces, a veces alcanzo un nivel diferente, de comunicación íntima.

IR: Sobre *Cheap Lecture*, vuestra creación más reciente que aún no he podido ver. ¿Es una continuación de la trilogía?

JB: *Cheap Lecture* es en cierta manera una reflexión sobre las piezas precedentes, pero también comparte todos los elementos que ya asoman en los demás trabajos, incluida la traducción (esta vez sobre *Lecture On Nothing* de Cage): relación, ritmo, estructura y principios de la actuación. La diferencia es que en *Cheap Lecture* hemos encontrado por accidente aquello que hemos estado esperando y buscando. Es decir, existe una relación diferente entre nosotros dos, ya no es la relación transparente y amistosa de la trilogía. En *Cheap Lecture* principalmente habla Matteo y mi relación con él se desarrolla a través de las 139 proyecciones que tengo que coordinar, con mucha precisión, con sus palabras. Me gusta este pasaje de la comunicación de un medio a otro antes de que llegue a otra persona; es liberador, tras el *ethos* que en las otras performances se desarrollaba en nuestra piel. Y deja a los espectadores en otro lugar.

Conversación II**“El ritmo visual debe ser más simple que el acústico para que pueda ser leído”****Matteo Fargion, 5/6/2010****IR: La música atraviesa nuestros cuerpos, puede llegar a generar un cuerpo sonoro. ¿Cómo trabajas este cuerpo sonoro en las piezas que presentas con Jonathan?**

MF: En *Both Sitting Duet* al principio me imaginaba como un percusionista que tocaba un instrumento imaginario. Si pensaba que estaba bailando entonces habría sido demasiado consciente de la situación. La diferencia entre Jonathan y yo, especialmente cuando empezamos a trabajar juntos, es que yo articulo el ritmo de cada movimiento de manera más precisa, supongo que es así porque imagino que como resultado se produce un sonido. Además, en mi cabeza yo canto un tema que da una dimensión melódica al ritmo. Es diferente en *The Quiet Dance*, ya que no se trata tanto del ritmo, pero los sonidos vocales que hago (la escala especialmente) es tanto un acompañamiento como un equivalente en sonido del goteo del cuerpo y sus pasos.

IR: Como músico, ¿cuál es tu aproximación a la sonoridad de las palabras?

MF: Introdujimos palabras por primera vez en *Speaking Dance*. Son palabras que describen una danza imaginada y un significado acordado, pero también son sonidos compuestos como música. Creo que Jonathan escribió el texto y yo lo hice más rítmico, subrayando las pautas y la sonoridad que había en él. Cuando lo llevamos a escena, cambiamos el tono de las palabras como queramos. A veces son deliberadamente planas, otras veces de manera más pasional, con más color, ¡incluso con acentos regionales! En *Cheap Lecture*, que para mí es como un rap, las palabras se mueven tan rápido que hay menos opción de darles color que en las piezas anteriores, pero lo intentamos. Nuevamente Jonathan escribió el texto y yo me centré en el ritmo y el sonido de las palabras, añadiendo la música e inflando las palabras ligeramente para que se adecuara al acompañamiento.

IR: Sobre la tactilidad y el volumen que se puede dar a las palabras en escena: ¿tenéis este aspecto en consideración cuando creáis una pieza?

MF: Introducimos la voz y las palabras en nuestras piezas, también podríamos haber hecho otra cosa, necesitábamos tomar otra camino. Y para ello hay que usar todo lo que está a nuestra disposición. También es tal vez un intento de hacer que nos igualamos un poco más, ya que no tenemos interés en mostrar que yo no soy un bailarín. Ninguno de los dos canta bien, pero disfrutamos mucho haciéndolo. Lo mismo sucede con el habla.

IR: Dice Jonathan que ha aprendido tanto de la música y de la colaboración contigo. ¿Qué has aprendido tú como músico del trabajo del cuerpo y el movimiento?

MF: Algo muy obvio que he aprendido es que el ritmo acústico es muy diferente del ritmo visual. Necesita ser más simple para poder ser leído. El oído es mucho más sofisticado que el ojo en esto. Puede seguir una fuga de cuatro partes. A la hora de traducir la partitura de Morton Fieldman simplificamos el ritmo bastante. Lo mismo sucede con el contrapunto de lo visual. Son algunas de las relaciones que usamos en *Both Sitting Duet* y las otras piezas: una simple alternancia entre nosotros dos sería demasiado banal como equivalente de la música. Habiendo dicho esto, mi música se ha convertido en mucho más fuerte y directa como resultado del trabajo con Jonathan. Más punk y menos rock progresivo.

VERA MANTERO**“La voz es otro movimiento que puede venir del cuerpo”****Gijón, (9/5/2010)**

Desde la ventana del hotel nos gustaría ver el puerto y sus grúas. Pero hace tiempo que este paisaje ha sido sustituido por la especulación urbanística. Lo que hace años fue un gran astillero en esta ciudad es hoy una superficie llena de bloques de edificios y nuevas avenidas. Apoyadas en la ventana, Vera me pregunta: “¿Has visto Let’s make money?, habla de esto: de las operaciones especuladoras en España”. Precisamente, este film es uno de los puntos de partida de We are going to miss everything we don’t need, pieza que presentaron anoche Vera Mantero & Guests en el teatro de La Laboral, con la intervención en directo de la DJ Andrea Parkins.

IR: Sobre la actuación de ayer. Creáis una partitura de movimientos muy precisos, una partitura de precisión. Acompañada de la música en directo, se genera una textura muy interesante.

VM: Es muy difícil interpretar esta pieza. Estás dentro esperando. Sales y haces una acción muy pequeña y puntual. Y vuelves a retirarte. No sé cómo se ve desde fuera. Fue muy bueno escuchar después las opiniones de las personas. No hemos tenido mucho tiempo para preparar la pieza, hacía un año que no la presentábamos. Ahora, una vez presentada, estamos más tranquilos

IR: Para centrar un poco la conversación te propongo que miremos la relación entre la voz, el cuerpo y el lenguaje en tu trabajos. ¿Qué te parece si empezamos por tu relación con la escritura?

VM: Los fenómenos del decir y del escribir son tan diferentes, son tan vastos...

IR: Entonces, vamos a precisar más, ¿cómo traduces el trabajo de escritura al cuerpo? ¿Dónde empieza tu relación con la escritura y cómo traduces eso a un lenguaje escénico?

VM: La escritura ocupa un lugar muy importante en mi vida, bien sea para el trabajo o no. Siempre ha sido muy importante, siempre la he necesitado para pensar y para no olvidar. Tengo muy mala memoria y además soy obsesiva. Cuando era más joven tenía que escribir todo porque si no tenía la sensación de que desaparecía, sí, tenía que escribirlo todo. Así que la escritura está relacionada con mi parte más obsesiva. Después, por otro lado, he tenido la sensación de que la danza no decía suficientemente, y no sabía exactamente cómo hacer que diga más. Uno de los recursos fue: vamos a aproximar la palabra al movimiento de la danza,

vamos a hacerlo y a ver lo qué pasa, es decir, trabajando en diversos procesos de aproximación de la palabra al movimiento.

Hace mucho tiempo por ejemplo, lo que hacía era muy literal. En ese momento intentaba traducir un texto al gesto, intentaba pegar al máximo posible lo verbal al cuerpo para ver si el cuerpo se contaminaba más por lo verbal. Después, más adelante, sí que hay un proceso de traducir texto, pero al principio lo hacía de manera muy literal. Siempre me había parecido que en la danza se daba un proceso muy generalizante en el sentido de que se cogía un texto y se trasladaba exactamente su sentido. Era casi una traducción, palabra por palabra. Me parecía que había que confrontar el lenguaje con el movimiento.

Después está lo que decía anoche con el público: juntar la danza con el movimiento, hacer las dos cosas, ni una ni otra, ver cómo los dos se contaminan y se influyen.

Entonces hay como un proceso, un desarrollo en mi trayectoria. Por ejemplo en mi solo de Nijinsky (1989) intenté por primera vez traducir texto en gesto. A continuación viene *Tal vez ela pudesesse dançar primeiro e pensar depois* (1991). Y más tarde creé una pieza llamada *Sob under* (1993), donde experimenté muchas cosas que nunca había experimentado, no necesariamente relacionadas con la palabra.

Desde muy joven he utilizado la escritura automática. Los surrealistas y lo relacionado con aquella época... Se ha convertido en algo muy importante para mí. Por ejemplo, cuando doy clases, también utilizo la escritura automática y luego les pido que hagan lo mismo con el cuerpo, que intenten llevar lo que han escrito al cuerpo, pero que intenten no censurarse ni pensar antes. Muchas veces, la mayoría de la gente tiene más facilidad escribiendo que moviéndose en el espacio. Esto significa muchas cosas. Sirve para que la gente se dé cuenta de que los pensamientos nunca se paran, que siempre están en movimiento. Y que podemos hacer que eso mismo suceda con el comportamiento, con la acción en el espacio.

Por otro lado, me interesa mucho la escritura automática para encontrar imágenes. Y también para encontrar textos, muchos textos interesantes surgen así. Como es un tipo de escritura que pide estar más lejos de la conciencia, de la razón, parece que está más cerca del cuerpo, de una cierta manera, por esto es un lugar muy interesante. Y que la gente se puede dar cuenta de que hay una zona verbal que no viene del pensar, y esto lo aproxima al lenguaje del cuerpo. En el 94 hice una pieza *Para enfatiadas e profundas tristezas...* En esta pieza nos basábamos en textos de Calvino. Somos tres mujeres, tenemos objetos, cada una tiene una frase, dice la frase de muchas maneras diferentes, cada vez con una acción, estas canciones son habladas, gritadas y etc. Luego hacemos una danza que parece muy simple y es muy absurda a la vez. En esta pieza realmente hicimos muchas experimentaciones con la voz y el decir: masticábamos las palabras hasta la última para ver hasta dónde podíamos llegar. Tal vez esto te interesa: hay un momento que estamos en cuatro patas repitiendo el texto, filmábamos los ensayos para encontrar maneras de decir. Esto es lo que me interesa: encontrar maneras de decir las cosas y jugar con esto.

IR: ¿Tu experimentación y búsqueda con la voz se da a partir de este momento, de esta relación con el lenguaje?

VM: Creo que esta relación está muy cerca de mi interés por la voz. Me interesa mucho, por ejemplo, todo el trabajo que se está haciendo con *Spoken word*, cómo se enfoca. Y tal vez me interesa mucho el hecho de que el lenguaje es carne. Antes, hace milenios hablábamos sin escritura, el lenguaje era sólo carne. Es aire y carne, algo friccional. Es algo completamente de cuerpo. Es algo muy rico, complejo y fascinante. El hecho de que haya tantas lenguas, es tan increíble, ¿no?

IR: Si, la verdad es que es fascinante... Y en el momento de llevar y traducir al movimiento estas palabras que son aire y que son carne, encuentras algún momento de fricción. Es decir, el hecho de que sea una escritura automática, que está más relacionada con la oralidad, ¿te facilita el proceso de llevar y traducir ese material al cuerpo?

VM: *En Uma misteriosa coisa disse e. e. cummings*, como sabes estaba intentando abordar la figura de Josephine Baker. Para ello estudié y me documenté mucho. Pero a partir de un momento tenía cierto bloqueo, no sabía cómo continuar. Y un día en el estudio empecé a decir en voz alta, “una imposibilidad, esto es imposible, imposible, atroz, atroz...”, así como para desembarazarme de las palabras. Y siempre repetía, atroces, atroces... Y me empezó a gustar escuchar esto, era como una cantinela, pasé más de media hora trayendo estas palabras a lo que estaba sintiendo e insistí en ello. Después llegué a casa y pensé que era lo más interesante que había hecho hasta entonces. Fue una improvisación muy simple de lo que estaba sintiendo. Y sí, hacía unos gestos que son más o menos los que ahora hago en la pieza. Fue como una cantinela, una cosa repetitiva. De tener placer de entrar en ese estado de repetición y trance, palabras que son similares y no son las mismas. Un juego también de palabras. Descubriendo otras versiones de la misma cosa. Una no visión una no producción, una no construcción, una imposibilidad, una implacabilidad... Encontré placer en esta repetición. Y me dejé llevar.

Fue un proceso de improvisación. Sólo después escribí. Me gusta cuando esto sucede: es decir, primero decir y después escribir. Esto también nos sucedió en la pieza *Hasta que Dios sea destruido por el extremo ejercicio de la belleza* (2006). Uno decía una cosa, y nosotros teníamos que seguirle, era un coro de lo mismo. Y después variábamos, bromeábamos y luego escribíamos todo esto. Ibamos cambiando de posición en ese decir. Me gusta mucho entrar en estados de trance, de perder el sentido.

IR: En este caso, las palabras salían de vuestro cuerpo. ¿Después fijabais todo este material?

VM: Fue un proceso terrible, muy difícil, un proceso de escuchar, escribir, seleccionar las palabras y fijarlo todo. Nos volvimos locos. Con lo verbal tienes la impresión o la ilusión de que puedes ver mejor lo que tienes enfrente de ti, pero con las acciones es menos palpable. La verdad es que con las palabras tienes la impresión de que sí, de que tienes todo delante y lo entiendes todo.

IR: Realizar el proceso de esta manera, es decir, dejar que primero las palabras salgan del cuerpo y luego escribirlas, ¿crees que da otra cualidad al lenguaje?

VM: Creo que sí, tiene una sonoridad diferente.

IR: ¿Tal vez está más relacionado con la voz?

VM: Sí, con los ritmos, con las cadencias. Sí, con la escritura automática se le da la vuelta al lenguaje, como en la poesía Y creo que trabajando de esta manera, primero a partir del cuerpo y luego mediante la escritura está más relacionada con la música, con el ritmo, con las asociaciones libres: las palabras vienen con impresiones físicas que ya tienen en su interioridad...

IR: Cuando escoges las palabras, ¿eres consciente del volumen que tienen, de cómo serán recibidas por el espectador?

VM: Esto es algo que viene después. En el caso de *Uma misteriosa coisa...* por ejemplo, cuando salieron las palabras aún no tenía consciencia de que iba a utilizar ese material, era más bien un juego. La decisión de qué material dejar vino después.

IR: En esta pieza hay un aspecto que me impresiona. El lugar intermedio que generas entre lo angelical y lo diabólico. Entre una Josephine Baker que no termina de ser blanca y tú, con tu rostro y manos blancas, que no terminas de ser negra. Pero sobre todo, el lugar intermedio entre lo animal y lo humano que creas esta pieza.

VM: Esto me hace pensar ahora que también en *Sob under* (1993) intenté explorar cosas sobre imágenes de monstruos. Pero no me interesan los filmes de horror, me interesaba mucho la aproximación de Gilbert Lascaux, escribió un libro sobre el monstruo en el arte occidental. Me interesó porque tenía muchas explicaciones que me dieron herramientas para explorar materiales. Me aclaró mucho por qué me interesaban tanto las imágenes de los monstruos.

Digo todo esto porque muchos monstruos son mitad hombres, mitad animales. Y a partir de este momento empecé a trabajar metamorfosis del cuerpo. Me interesa mucho esta transformación del cuerpo porque es una manera de dejar caer en él cosas nuestras. Hace mucho que me interesa también el hecho de que somos animales. Intentamos olvidar que lo

somos, rechazamos las partes de nosotros que son más obviamente animales. Pero también la confusión que crea en nosotros el hecho de ser animales. Somos un animal muy extraño, muy raro. Y me parece que el hecho de que nos ponemos a hablar y a escribir a tener estas técnicas nemónicas, es fantástico, pero también crea muchos problemas. Los animales no están hechos para poder... Sí, es un conflicto entre nuestra parte racional, nuestra capacidad de pensar y lo que se mantiene de animal en nosotros. Las pulsiones las cosas difíciles de explicar que están siempre ahí en conflicto.

IR: La voz, antes de que se convierta en palabra, ¿no te parece que es una de las cosas más animales que tenemos?

VM: Sí, es cierto...

IR: Cuéntame cuál es tu relación con la voz...

VM: La voz para mí es algo muy liberador. Hay algo muy importante para mí respecto a la voz y es que siempre me gustó mucho cantar. Cuando estaba en New York estudiando danza tuve la suerte de encontrar un profesor de canto con el que pude tener cuatro clases. Era un terapeuta bioenergético, una especie de psicoanálisis del cuerpo, el cuerpo está trabajando para que el lenguaje y las memorias salgan. No sabía que este profesor mezclaba esta técnica con el canto. Yo iba para aprender a cantar y él me hacía cantar al principio. Después hacíamos ejercicios de bioenergética, que aún no sabía lo que eran, y luego volvía a cantar la misma canción. Y lo curioso es que la canción salía de manera completamente diferente. Era una revelación, una apertura: súbitamente la voz estaba inyectada de emociones de sentimientos, se abría de otra manera. Esta técnica terapéutica utiliza mucho la voz, la abre. La voz está muy ligada a las emociones a los sentimientos y tiene este poder de poner en conexión contigo, con las cosas. Me impresiona mucho todo esto, me encanta y es muy útil para liberar, para dejar salir.

IR: ¿Cómo se refleja todo esto en tu trabajo escénico?

VM: Antes de que se me olvide hay un fenómeno que me gusta mucho y es que la canción me parece una forma muy perfecta. En el sentido de que lo figurativo y lo abstracto están completamente en fusión. Me parece difícil encontrar una fusión tan bien hecha entre lo abstracto y lo figurativo, de sonido sin sentido y palabras con sentido, estos dos aspectos están completamente fusionados en las canciones. Es tan difícil de hacer y es una forma tan clásica, tan tradicional. Lo que intento con la danza es conseguir una fusión así con otros medios, pero es muy difícil, claro. Busco siempre este lugar. Me gusta juntar polos opuestos, como decías, animal- humano, negra- blanca y etc. Me interesa mucho. Siempre hablo de opuestos: verbal y

no verbal, racional e irracional, consciente e inconsciente... Y situarme en un lugar que mezcla los dos.

IR: ¿Y cómo te relacionas con la voz cuando estás creando una pieza? ¿Hay alguna diferencia en tu trabajo como creadora escénica y en tus espectáculos de canto?

VM: Son dos lugares muy distintos. He cantado desde la adolescencia. La voz en mi trabajo escénico era como los demás elementos, una cosa de exploración, búsqueda de formas y etc. Más tarde decidí dar conciertos. Y me gustó mucho porque es un lugar de mucha emoción, se puede ser emocional sin ningún problema. En la performance esto no es tan fácil, se supone que uno no debe ser emocional en escena. Sin embargo, en los conciertos me dejo llevar ahí, por las emociones y me encanta. Ahora tengo varios proyectos que están relacionados con la voz y con la música, también con el *spoken word*.

IR: ¿Cuál es el lugar del cuerpo en ambos casos? ¿Se sitúa en el mismo lugar en la creación escénica y en los conciertos?

VM: Es bastante diferente sí. Me gusta cantar sentada porque no me gusta la situación de la cantante de pie y los músicos en otro nivel, como si hubiera una jerarquía. Sentada no tengo peso en las piernas y muevo mucho las piernas, las abro, también porque es una manera de abrir el resto del cuerpo y es bueno para la voz. Hay una manera de envolver el cuerpo específico, una manera de cantar y también una manera de estar con la voz en el espacio. También porque este profesor me enseñó que muchas cosas son de este orden, es decir, que la voz viene de todo el cuerpo. También utilizo mucho la voz como calentamiento, es una cosa que abre mucho el cuerpo, pone la voz y el cuerpo a vibrar. Si hago algo donde no hay voz, también la uso para poner el cuerpo en un determinado lugar.

IR: Y en tus piezas, ¿trabajas la voz como un elemento más o tiene una importancia mayor para ti? ¿Se separa la voz del cuerpo o es una voz orgánica?

VM: Creo que es una voz orgánica, es mucho parte del cuerpo, es como otro movimiento que puede venir al cuerpo. A veces es un sonido, pero es algo que viene al cuerpo, parte de esa carne.

IR: ¿Entiendes el cuerpo como deseo continuamente atravesado por flujos (un cuerpo deleuziano) o más bien cuerpo carne?

VM: Para mí lo deleuziano es muy carnal también. Si hay flujos tienen que pasar por algún lugar, ¿verdad? Es algo que pasa por este cuerpo.

IR: Esta toma de la voz, esta introducción de significados en la danza, ¿tiene para ti un significado político?

VM: creo que también puede ser muy político no hablar. Lo que siempre me había parecido raro es que los bailarines fueran algo sin oralidad. Me ha parecido históricamente algo regresivo. Cuando no hablas eres algo diferente, otro animal. Era muy raro una actividad donde se decidió que no había palabra, lenguaje. Nunca me ha parecido algo normal. En este sentido sí puede ser una decisión política.

MÓNICA VALENCIANO

Conversación II

“La respiración como algo sonoro es básico para entender el movimiento y la quietud”

La Losa, Segovia, 20/6/2010

Salgo de Madrid en un tren regional. Es una mañana luminosa. Lentamente, se descomprime el peso de la ciudad. Tras el largo túnel que atraviesa las montañas, se abre la llanura de la provincia de Segovia. En la estación de Navas del Río me espera Mónica, sentada al lado de su bici, con un libro entre las piernas. Caminamos hacia La Losa, pueblo en el que vive desde hace unos meses. Me cuenta que está trabajando con unos músicos y creadores a partir del conductismo. También me cuenta que tiene pendiente escribir una carta a Catherine Diverres por la reciente muerte de Kazuo Ono, inspirador de ambas.

IR: ¿Qué te parece si miramos hacia atrás, a tu pieza más reciente, *Impregnaciones...* y también a los *Disparates*?

MV: Creo que la etapa de los disparates ya se desarrolló, así como ya se desarrolló la etapa de los solos y también la de la formulación de un lenguaje con El Bailadero: el trabajo con la compañía, los primeros talleres, las clases. Fue una temporada, años de dar clases y estar desarrollando muchísimo el puente entre el solo. Y luego vino toda la etapa de crisis. Tras cuatro o cinco solos, con muchos viajes por Europa y Estados Unidos, de pronto un día me entró una tristeza muy grande. Todo el mundo valoraba mi trabajo porque era único, diferente, pero en realidad yo me sentía muy sola... Autista. Era como tener un bebé y me encontré con la organicidad a flor de piel. Se abrió un mundo pero llegó un momento en que todo este mundo parecía como la rifa por la niña rara y yo no quería que esto fuera mi vida. Toqué un punto y sabía que por ahí había llegado donde quería llegar. Dejé de bailar en ese momento y también entonces empezó el trabajo con Raquel. Ella decidió venirse conmigo, yo quería ir a Canarias a pintar, a dibujar. Poco a poco volví a trabajar con un grupo de gente, a la vez que hacía boxeo y me hice dos esguinces. Al poco tiempo me di cuenta de que se podía formular este lenguaje y que se podía aprender. En Las Palmas todo era muy clásico no había escuelas de contemporáneo. El grupo que vino me pedía más, vi que entraba este lenguaje, que la gente aprendía, que empezaban a expresarse y a crear sus piezas. Les dejé que trabajaran sus piezas. Eligieron un muelle, espacios dentro de un barco...El curso iba a durar un mes y duró nueve, fue un parto. Fue como estar en un punto, atraviesas el punto y estás frente al mar, y de pronto te das cuenta de que algo se abre y es posible compartir todo ese lenguaje.

Después volví a Madrid, empecé a organizar talleres y poco a poco empezó el trabajo con la compañía. Algunos se vinieron desde Canarias tras los nueve meses de trabajo. Fueron dos años de dar clases durante dos días a la semana y ahí ya se formuló el lenguaje, empezó

a formarse la compañía. Aquí empezaron Los Disparates. Esta palabra de Goya me permitió atravesar ciertas fronteras, qué es lo que quería expresar. Esa aduana, esa libertad que me dio Goya en ese momento, me abrió ese descampado por cultivar y explorar. Y a partir de aquí se desarrolló todo el lenguaje, el diálogo de ese lenguaje y el compartirlo, y que todos aportaran a este lenguaje: un bailadero, un espacio de diálogo, no era la compañía de Mónica Valenciano. Buscaba compartir todo esto, cómo respiraba y cómo se expandía con otras personas, personas muy distintas. Y aquí empezó a crecer, a crecer y se hizo muy fuerte. Con el tiempo, empecé a tener listas de espera en los talleres, venían todo tipo de personas, gente de Bellas Artes, personas que escribían...

IR: ¿Qué mecanismos de creación seguís entonces?

MV: Hacíamos ejercicios con cosas muy pequeñas y poco a poco empezábamos a crear textos, de la manera en que lo hago yo: textos que cambian de lugar y generan diferentes combinaciones. Era muy cabalístico, estudié mucho la cábala en ese momento, luego empecé con Palazuelo, la línea en el espacio, cómo con unas pocas líneas en el espacio podías empezar a componer, crear una horizontalidad, otro espacio. Empecé así una comunicación con los demás, me abrí a otra capa más. Era muy autista. Se desarrolló hasta un punto que se fue abriendo. El último disparate fue un solo que ya venía de *Impregnaciones*, de todo lo que había pasado en esos años.

IR: Y ahí surge *Impregnaciones de la señorita Nieve y Guitarra*...

MV: *Impregnaciones* ya no es un disparate, ya doy por hecho que esa palabra sobra. Es como el colapso entre esa etapa anterior y la nueva. No le he puesto Disparates, he puesto otra cosa. Ahora sí que empiezo a ver que estoy entrando en una etapa distinta. Estoy balbuceando todo este tema del tejido, a partir del trabajo con los franceses [Catherine Diverres]. Ya no es tanto la artesanía, sino cómo trabajar con personas de otros lenguajes, otros lugares y otras formaciones. Una apertura más hacia el mundo. Aquí empecé a ver cosas, también por la limitación de tiempo- espacio, soy tan lenta, necesito mucho tiempo para desgranar las cosas. Soy muy artesana trabajando. Me divierte mucho la composición en este sentido de que hay algo, y me lleva a otra cosa y a otra y a otra, la filigrana. Esta premisa empezó a descomponerse en el espacio y de pronto funcionaba. Es una premisa que si la trabajo con otro tipo de gente saldría otra pieza. A partir de aquí se me ocurre este puente que ahora se abre y empieza a suceder en mí. Aún está balbuceando y se dirige a lo que yo llamaría piezas nómadas. Quitar importancia a la producción, a la composición. Utilizar un mismo mecanismo con diferentes intérpretes, ver qué pasa con cada grupo, premisas muy concretas donde el intérprete es el que crea a partir de eso, también a partir de sus sueños y todo eso. Es muy diferente cómo esto ocurre en cada persona. Y ver cómo los materiales se dislocan de cierta manera. Se van creando chispazos, pero ya es el espacio el que está funcionando. Empiezo a llamar a esto piezas nómadas.

IR: Entonces, ¿cómo describirías la fase en la que te encuentras ahora?

MV: Me sirve para borrar un poco y para poder encontrar esa espontaneidad de nuevo, ya no de kilómetro cero, como los Disparates, sino de menos uno. También ha sido importante el trabajo con Chus [Domínguez], cómo incide otra mirada en mi trabajo, la cámara, la mirada de Chus en este caso. Compartir cada vez más, ser otro cada vez más. Jamás se ha llamado compañía Mónica Valenciano por esto, porque de aquí surgió algo como más primitivo... Estar frente al mar me llevó al tuétano de las cosas, a lo orgánico. Ha sido un camino para que cada uno llegara a su esquelética propia y alcanzase su propia manera de expresar, su propio camino. Han sido aperturas continuas que han ido enriqueciéndose y alimentándose. Ha sido una etapa de muerte, resurrección, transformación que coincide con muchas etapas de tu vida.

Estaba muy cansada de los espacios como La Cuarta Pared, La Casa Encendida, La Sala Pradillo, producir y producir, presentar piezas, presentar piezas y pedir subvenciones. Huí de algo que se estaba formando, no puedo soportar la idea de que algo se convierta en una forma y en una manera ya cerrada. “Esto es Mónica Valenciano”, ya no lo soportaba. Llega un momento en que no me sirve, que ya lo sé. ¡Que ya lo sé!, decía en el último espectáculo. Ahí ya había demasiadas cosas que sabía. Necesitaba volver a romperlo todo. De toda esa ruptura algo queda, queda lo que tiene que quedar. De ese despojamiento surge otra necesidad. Ahora tenemos un grupo de trabajo, estamos con la conducción... Y esto ya no es Mónica Valenciano, todos asumen sus responsabilidades. Pensé que era una herramienta fantástica para abrir y compartir. A todos nos pone en un punto determinado, de toma y daca. En este grupo hay personas que han tomado clases conmigo y ahora tiene canas. De pronto aparecieron once personas, dejamos muy claro que no había dinero. Buscamos no encasillar. No quiero que enseguida me llamen por lo que fui. Ahora estoy en la transmisión y en el diálogo de ese lenguaje. La gente quiere eso que ya ha funcionado y te ha costado toda la vida que funcione. Pero tú ya no quieres eso que ya funciona. Eso necesita crecer, alimentarse, desarrollar otro lugar en el mundo. Necesita caminar solo, etapas más de solo, más de grupo, más de recopilación y digestión. Etapas en las que tomas una apertura más amplia. Ahora estoy aquí: en una vuelta a la investigación.

IR: ¿Qué evolución has tenido desde *Aupa* hasta el momento que estás ahora? Me refiero a la presencia del cuerpo, el trabajo de la voz, el trabajo con el lenguaje.

MV: Siento que cada etapa ha sido una puerta nueva, en la que entras y empiezas a probar un nuevo territorio que deseaba nacer. Cada etapa ha sido como una apertura hacia un espacio a explorar nuevo. Y casi siempre ha sido accidental, porque el mismo lenguaje después de haber estudiado tantos años clásico (diecisiete años), el mismo lenguaje fue construyéndose por accidente también. Un esguince aquí, aquí me duele... de repente el cuerpo empezó a buscar por dónde salir porque el camino no era el adecuado para expresarse. Ahora que paso tantas horas sola el cuerpo sigue buscando por dónde respirar, por dónde buscar. En aquella época,

bailar sola por todo el mundo... Eso no me interesaba, yo no soy Isadora Duncan. Yo soy una investigadora, no me interesa la exhibición, los grandes públicos, me interesa la comunión. A partir de estos accidentes surgieron los cambios. En los primeros bolos que hacía en la Comunidad de Madrid apareció Raquel, venía a todas mis presentaciones, no se perdía una. Un día me dijo que me hacía la producción y al día siguiente vino con chandal preparada para bailar. Ella venía del teatro, de la escuela de arte dramático... Nos conocimos sobre todo después de la escuela. Entran continuamente los accidentes. Después cuando decidí ir a Canarias, le dije a Raquel que no iba a bailar, que iba a pintar y ella me dijo que le daba igual, que venía conmigo. Luego viene la investigación con el boxeo, mis dos esguinces, el trabajo con el grupo... Así surge la necesidad de crear ese puente pero no desde la imitación, sino desde cómo pensar el ejercicio y seguirlo. Y la voz, fue muy curioso. En dos meses teníamos que estrenar el primer *Disparate*, y me entró lumbago.

IR: Antes hicisteis *Adivina en plata* donde ya estaba el uso de la palabra, del lenguaje.

MV: Era más desde el teatro, ya que Raquel venía del teatro, también Norma. Los *Disparates* fueron más desde el cuerpo. Estábamos en pleno descubrimiento de un montón de cosas y me entró un lumbago terrible. Era la primera vez que trabajaba con la compañía, bueno la segunda en realidad, pero nunca había hecho una pieza estando yo fuera, todavía tirábamos mucho de mi nombre. Tuve que seguir ensayando tumbada, llena de fajas, no había manera. Me ponía música, flamenco y empecé a cantar mientras ellos ensayaban. Cantaba como un aullido. Calentaba mucho con la respiración y con la voz.

IR: No había técnica todavía, imagino que era totalmente intuitivo...

MV: Si claro, eran cosas que ya trabajaba con el cuerpo pero ahora lo hacía sólo con la respiración. De pronto la voz empezó a salir, empecé a hacer ópera, flamenco, y empecé a encontrar todas las resonancias de la voz en el cuerpo. La respiración era básica. Y esto cuando ya no tuve lumbago lo incluí en la voz, se abrió otro canal que luego ha sido importantísimo en todo el trabajo. Materializar la respiración como sonora era básico para entender el movimiento y entender también la quietud. Ir con la ola, ir con la respiración, hasta que fuera la respiración la que te baila a ti. Y esto lo descubrí con este accidente. Como una tabla de surf, no puedes ir ni para adelante ni para atrás, la ola era el aire. Empecé a crear con la respiración momentos más cortos más largos, era una conexión que ya era la que te bailaba a ti. Un trabajo en el espacio que le llamaba con las cifras, con las llaves, luego ha tenido su nombre le hemos ido llamando de otras maneras que hemos relacionado con muchas cosas. Con Palazuelo, con los palitos, con las líneas en el espacio. La tensión horizontal, la arquitectura nómada en el espacio. Y se fue haciendo una relación más compleja. Fueron apareciendo cosas muy científicas que en realidad eran leyes. Entrás en las leyes, en realidad todo esta compuesto por eso. Por último, a partir de la respiración de las cifras, de los palitos,

de todo este engranaje que se iba haciendo empecé a descubrir cada vez más el movimiento que te movía, el no movimiento. Pero no el no movimiento, el estar parado, el movimiento que ocurría sin que tú intencionaras, un movimiento orgánico que ya no se producía por la voluntad, ni por el empeño ni por la intención. Mínima intención, máxima atención. Empecé a desarrollar cada vez más la atención. Crear con la respiración huecos dentro del cuerpo me permitía crear proyecciones a partir del cuerpo. El cuerpo como un tiro al arco, desde pequeños y mínimos estiramientos creas huecos casi vírgenes por los que no hemos pasado nunca, lugares abandonados, intransitados, descampados donde tenemos toda la energía apelotonada y tiritada por salir. Empecé a bailar de esta manera: no te muevas, crea un hueco ahí, y pásalo por el cuello y de ahí lo llevas al hombro... Y simplemente a los lugares donde el cuerpo necesita respirar. Y esto ya se convertía en un baile. Y esto a su vez proyectaba hacia fuera, tiras la línea hacia fuera, es como un hilo que te está moviendo. Estos puntos creaban proyecciones fuera, casi como una marioneta pasando de un lado a otro. Con una atención bárbara, casi hipnótica, muy meditativa, estar en el aquí y ahora porque no lo puedes prever como en la tabla de surf... No esfuerzo, mínima intención, no hay nada que encontrar ni que estar, solamente la atención en ese pequeño estiramiento interno y pasa al otro lado hasta que empieza a fluir y empieza tomar más espacio dentro del cuerpo. Te atraviesa y crear circuitos internos que no conocías. Sentir los hilos fuera y los espacios dentro. Y esto crea un cuerpo completamente nuevo, porque nunca nos movemos así. De esta manera la misma forma que yo había creado desde mi lenguaje se impregnó de otra cosa. Y me di cuenta de que esto era muy orgánico, muy enseñable. Los cuerpos no se cansaban, iban descubriendo el instante. Se crea un fuera-adentro que fluye: ni es todo para fuera, ni es todo para dentro. Descubrí una respiración de la mirada fuera y dentro del cuerpo. Desaparecen el cansancio, el poder, una intencionalidad. Pasas a ser un medio para que todo esto ocurra y te crea un estado determinado para que la conexión con todo lo que hay alrededor ocurra, con todos los sentidos abiertos. Vacía de ti, de todo lo que voluntariamente quisieras hacer y empiezan a ocurrir cosas que no son previsibles en el momento. El cuerpo habla, vuelves a descubrir. El cuerpo te cuenta a ti, no le cuentas tú a él.

IR: ¿Este cuerpo existía ya desde el primer Disparate? ¿Cuándo llegáis al cuerpo vibrátil?

MV: No, va desarrollándose, claro. El cuerpo al principio era más líquido, luego es más gaseoso, hasta que se hace vibrátil. El punto, la extensión del punto, la división y la vibración. Cuando no hay espacio en el cuerpo, es una etapa más adolescente. El teatro No: cómo va evolucionando tu propia flor. En Kazuo Ono hay mucho del teatro No: lo que ves ya no es el movimiento, sino el espacio que crea el movimiento. Y esto es lo que cada vez me interesa más. Observas el espacio que se genera entre tu pulgar y el techo, y esto te crea un vacío interior que todo el tiempo estás creando espacios. Una magia que no sabes que es, se pierde

la forma. Ya no hay una forma, aunque debajo de todo eso hay una esquelética muy asentada muy clara. Pero ya la esquelética la tienes interiorizada. No la usas, la tienes dentro, en el tuétano, pero ya no la usas. Olvidas las raíces de donde parte todo eso. Sí, el cuerpo vibrátil es lo máximo.

IR: ¿Qué relación tienes con el cuerpo vibrátil? Te confieso que la he visto en vídeo, pero diría que en *Impregnaciones* sí existe este cuerpo.

MV: Sí, es la primera pieza en la que existe el cuerpo vibrátil... si la vieras en directo. Volví al solo después de ocho años y apareció el cuerpo vibrátil, la forma se vació, era más gaseoso todo. Creo que es lo mejor que hecho. Pero todavía no puedo con ella... fue tan fuerte encontrarme con esta pieza y perder la forma, ver que ella me bailaba a mí. Era una resonancia pura de mí, llegué a esto. Cuando tocas algo nuevo, a veces me pasa que se me abre un nuevo camino y necesito tiempo para digerirlo, para poder estar ahí con eso. Sí, ahí apareció la vibración. Yo no hacía nada, mis cinco sentidos estaban completamente expandidos, había una comunión tal que eran casi ellos los que bailaban. Yo creaba el espacio para que ellos, las personas del público, bailaran. De una forma además que no se daban ni cuenta. Empezaron a hacer textos, un montón de cosas. Completamente también en esta parte de juego que hay en mí. Se produjo una comunión y una charla muy emocionante con la gente. Fue una maravilla hacerla, además tenía que ser en La Porta, porque es donde más me iban a cuidar y apoyar. De salud no estaba bien, tenía hemorragias... Estaba pasando una fase interna bien curiosa: una vulnerabilidad y al mismo tiempo una gran apertura.

IR: ¿Podré verla en directo?

MV: Me encantaría volver a hacerla porque ahí apareció lo que ahora está apareciendo en el trabajo que estamos haciendo: cómo a partir de algunas premisas, se genera algo. Antes de volver a esta pieza me gustaría proponer a una serie de gente una serie de pautas sin que hayan visto lo que yo hice con estas pautas y ver cómo cada uno interpreta esas premisas, esos lugares, y ver qué surge. También con el texto, no con mis textos, sino ver cómo salen esos textos en ellos. Ver cómo los que no la han visto llegarán a otra cosa. Me gustaría hacerlo antes de que se viera el vídeo de Chus. La pieza se puede empezar en cualquier punto. No hay principio, no importa donde se empieza. Empecé la pieza diciendo: no hay principio. Con Chus es lo que hice con el vídeo, empezar en cualquier punto, de hecho empezamos en un puente, en Monachil, Granada. Y ver ahí qué pasaba con su mirada. Éramos uno y a la vez dos, Chus me acompañó muy bien. Tuvimos poco tiempo, yo quería que fuera un salto a lo cinematográfico, no al vídeo. Todos estos años que he vivido en el pueblo he estado mucho con la cámara, desarrollando la mirada fuera, mucho. Tenía la mirada muy dentro y necesitaba que saliera. También usé la cámara por la eminente muerte de mi madre. Decidí grabar con ella. Mi madre estuvo muy enferma antes de morir, estaba en coma, de

alguna manera la saqué de su coma. Como no me sentía capaz de enfrentarme a ella necesitaba una cámara, y empecé a pasear con ella y con la cámara. Tenía un poco de demencia senil y me contó toda su infancia. Aún su muerte es muy reciente y no me atrevo a mirar la cámara. Pero me dio distancia, me permitió jugar más con mi madre. Le hacía sacar cosas de sí misma. Y luego también me interesaba como documento, en realidad me di cuenta de que no conocía a mi madre. Mi padre había muerto ya hace muchos años. Cuando dije a mi padre que quería estudiar danza y arte dramático, él me dijo que de eso nada, que sólo podría hacer lo que quería si estudiaba una carrera. Me escapé de casa. Años después me escribió una carta diciéndome que había sido muy valiente. Cuando mi madre enfermó vivía en el campo muy feliz, escribía mucho, pintaba mucho, de todo este descubrimiento de la naturaleza surgieron mis dos libros. También *Impregnaciones*. Salió una mirada muy cinematográfica, una mirada pequeña, no para el gran público. No soy una mujer de mercado, me interesa más la investigación, como decía antes. El mercado siempre te exige una dinámica, nunca se sabe, pero de momento es lo que siento.

IR: A mí me parece que el vídeo es una continuación de la pieza.

MV: A partir de lo de mi madre, otro accidente, empecé a trabajar con la cámara. Me habían hablado de Chus, yo no quería un vídeo, sino alguien que tuviera una mirada. Y ahí llegué a Chus. Decidimos trabajar en L´animal a l´esquena, invitamos a Olga que aunque su lenguaje es distinto, es paralelo. Estuvimos investigando qué pasaba con la cámara. Grabamos muchas cintas, hay muy buen material que me gustaría que algún día se editara. Fue un trabajo más de la mirada, más cinematográfico. Chus es ahora más un compañero. El tiempo dirá. He logrado una comunicación casi telepática con él. Ahora le he invitado al trabajo que estamos haciendo, en cuanto tenga un poco de dinero para investigación, empezamos a trabajar.

IR: En esa evolución del cuerpo hacia un cuerpo vibrátil, ¿qué sucede con la presencia? ¿cómo se desarrolla en todo este tiempo?

MV: La presencia tiene que ver tanto con todo lo que te he contado. En cualquier taller que doy, la presencia está pegada a la cara, por ejemplo, si su cara es plana e inquisitiva, no percibe nada de lo que pasa alrededor, pues impone porque está en ella, no hay espacio dentro. La presencia se transforma completamente en humo, no está. Es muy diferente a una presencia de un cuerpo que se vacía de ti y se llena, está completamente vacía, continuamente traspasada por todo lo que ocurre, al milímetro, al segundo, al mismo tiempo que tienes unos anclajes muy fuerte para que suceda todo eso. La presencia tiene mucho que ver con el estado, no es una cosa aparte. La presencia se crea si tú coges una tienda de campaña y la anclas en cuatro puntos crea un espacio vacío y puedes llenarlo de cualquier cosa. Esto tiene mucho que ver con el yoga.

IR: En todo caso, ¿es una presencia consciente de lo que está accionando en todo momento, también en cuanto al público?

MV: Más consciente incluso que en la vida real. Tú sabes cuándo te has pasado dos segundos o cuándo debías contener ese segundo que se te escapó, estás todo el tiempo conectadísimo con crear ese espacio, con crear esa comunión.

IR: ¿Y esto te ha sucedido desde *Aupa*?

MV: De alguna manera sí, pero en *Aupa* aún no hablaba, hacía soniditos, había hecho arte dramático pero no sabía hablar, no había aparecido todavía esa voz orgánica que he desarrollado después. Cuando estudiaba arte dramático, nunca olvidaré que debía hacer una escena, cuando me tocó a mí, se me hinchó todo el cuello... ¿Desde dónde lo digo? Me llevaron al hospital, el médico me dijo que se me habían obstruido las pituitarias. Además no me dejaban moverme. Me decían que era muy buena bailarina y que como actriz, pues nada. Y cuando era actriz, pues al contrario. Sí, al principio no hablaba, todo era mucho más para adentro, más coreografiado. Ahora es todo más esquelético, voy a trabajar los hilos, el espacio del movimiento. Voy a trabajar sobre mudras, técnicamente. En cuanto a ideas y en cuanto mapas, me interesa el cuerpo recipiente, el tejido en el espacio, cómo traspasarlo, esa persona en concreto, la cámara, fotografiar las formas del río de una cascada muy rápida y salen unas formas impresionantes. Me gustaría hacer una exposición con este material, es agua detenida en un segundo, pero son formas. La nieve, una gran pizarra, una gran pantalla de cine. Un día que nevó en el pueblo, pensé que se podía proyectar una gran película.

IR: ¿Podrías explicarme cuál es tu relación con la escritura?

MV: Está todo relacionado, es un tríptico, la escritura, el cuerpo, el dibujo. Está siempre presente de alguna manera. Ahora, cuando explico una técnica, cómo desenrollar el cuerpo y que todo ese desenrollar el cuerpo genera espacio, te lleva a un recorrido que tú lo puedes manejar. Una especie de inversión del tiempo/ espacio. Me compré una madeja de hilo, para hacerlo de manera práctica. Empezamos a desenrollar el hilo y hacer un dibujo. Qué se lee aquí, digo, y salen unos textos fantásticos. Cada uno dice lo que ve y nos ponemos a escribir sobre lo que cada uno ve. El dibujo, sin embargo, ha sido algo bastante autodidacta. También la escritura, desde muy pequeña. Mi padre estaba todo el día escribiendo. A los siete años pedí un despacho a los reyes para poder escribir como mi padre. Llegó a publicar con el seudónimo de mi madre. Una vez mi madre descubrió un libro con su nombre y casi le da algo... Mi madre odia los libros, a ella le gustaba la playa, mirar las olas. De la danza traía muchas estructuras.

IR: También en esta investigación utilizo la imagen de la madeja de hilo para explicar el recorrido que hago de un lenguaje más narrativo en la danza, a la desaparición de la palabra, la presencia total de la voz.

MV: Claro, vas de lo sólido a lo gaseoso... Sí, hay que aflojar y dejar que pase punto por punto dentro de la tubería, aflojar lo máximo para que pueda fluir esa energía y ver lo que queda ahí después de que te has ido, lo que has dejado en ese espacio. No te lo lleves contigo, que es lo que suele pasar. Por esto pensé en la madeja: esto es bailar, tienes un hilo, una madeja entera y tienes un baile, en cada intervención el hilo se mueve y ya tienes otro baile. Ese espacio puede estar transformándose continuamente. Me gustaría probar esto mismo en la calle, con más gente.

IR: En esta madeja de hilo que va desapareciendo el lenguaje y hay un trabajo mayor de voz, se puede llegar a una tactilidad: la persona que está ahí puede tocar esas voces, esas palabras, ¿qué relación tienes tactilidad como creadora? ¿Eres consciente de que estás generando ese volumen con el lenguaje, no sólo con el movimiento?

MV: La textura... Soy consciente de las texturas que han ido apareciendo, no las que he ido buscando. No sé nada, lo voy descubriendo. Me gusta mucho esto que dices de lo táctil... Recuerdo que me llamó Jean Marc Adolphe para que fuera al festival Mira y leyera mi libro, *Música en los huesos*. Le dije que no sabía leer, puedo ir con mi libro y ponerme a hacer algo. No soy una poeta, no sé leer. Tenía que improvisar con Carles Santos, él con el piano y yo con mis textos. Adolphe es un poco caótico, quiere hacer muchas cosas... Bueno, al final el experimento salió bien. Pusieron varias películas de Santos y se fundían todas. Fue un poco desastre. Yo dije que no iba a hacer nada, no voy a ponerme a leer. Me senté entre el público, en una mesa, yo era una más. Me había repasado el libro, tenía algunas imágenes... Todos hablaban muy serios, sobre política, arte... De pronto cogía el micro y gritaba: ¡Quién inventó la campana! Nadie sabía quién era, sólo Vera Mantero que estaba a mi lado y le dije, "no te asustes"... Provoqué una distorsión total de la lectura. Me interesaba crear un espacio vivo a través de estos textos. No recuerdo bien pero salieron así varios momentos del libro y todo el mundo estaba perplejo. Imagino que luego se darían cuenta... Se reían, contestaban con la textura que creé.

IR: ¿Y tú relación con la poesía?

MV: Es muy orgánica... Me asfixio mucho dentro de mí si no saco toda esa madeja hacia fuera.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- AAVV (1998) *Lygia Clark*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies
- AAVV (2008) *Nancy Spero*, Barcelona, MACBA
- AAVV (2005) *Pier Paolo Pasolini. Palabra de corsario*, Madrid, Círculo de Bellas Artes
- AGAMBEN, Giorgio (1978) *Infanzia e istoria*, Torino, Einaudi. (2007) *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora
- (1996) *La comunidad que viene*, Valencia, Pre- textos
- (1983) *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi. (2003) *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre- textos
- (2002) *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri
- (2008) *La potencia del pensamiento*, Barcelona, Anagrama
- ALLAIN, Paul and HARVIE, Jen (2006) *Theater and Performance*, London & New York, Routledge
- ALLSOP, Ric (2007) "Open work, Postproduction, Dissemination" in *Artez Symposium*.
- (2008) "Still moving: 21st century poetics" in *TanzQW*, Viena
- ARTAUD, Antonin (2001) *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa
- (2002) *El pesa nervios*, Madrid, Visor
- AUSLANDER, Philip (2003) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume II, London & Nueva York, Routledge
- AUSTIN, John L. (2004) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Ediciones Paidós
- BACHELARD, Gaston (2006) *La poética del espacio*, México DF, Fondo de Cultura Económica
- BACHMANN, Ingeborg (1989) *In cerca di frasi vere*, Roma, Laterza (con prólogo de Giorgio Agamben)
- (1993) *Letteratura come utopia*, Milano, Adelphi Edizioni
- (1999) *Ultimos poemas*, Madrid, Hiperión
- BARTHES, Roland (1978) *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI Editores
- (1991) *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori
- (1993) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, S. XXI Editores
- (2005) *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI Editores
- (2005) *El grado cero de la escritura y otros escritos*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- (2006) "La muerte del autor" en Bishop, C. *Participation*, Cambridge Massachusetts, MIT Press
- (2009) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Ediciones Paidós
- BATAILLE, Georges (2007) *El erotismo*, Barcelona, Tusquets editores
- BAUER, Bojana (2008) "The makings of production and practice of the self in choreography: the case of Vera Mantero and Guests" en *Performance Research* Vol.13, No.2 'On Choreography' (eds.) Ric Allsopp & André Lepecki, London, Routledge/ Taylor & Francis
- BLANCHOT, Maurice (1970) *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila ediciones.

- BEGUÉ, Marie- France (2003) *La poética del sí- mismo*, Buenos Aires, Biblos
- BENJAMIN, Walter (1982) "Experiencia y pobreza", Madrid, Taurus
- BECKETT, Samuel (2001) *Film*, Barcelona, Tusquets
- BERGER, John (1996) *Páginas de la herida*, Madrid, Visor libros
- (1999) *Tiziano: ninfa y pastor*, Madrid, Ardora Express
- (2001) *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili
- (2008) *From A to X*, London & New York, Verso
- BISHOP, Claire (ed.) (2006) *Participation*, Massachusetts, MIT Press
- BRUNS, Gerald L. (2005) *The material of poetry*, Georgia, University of Georgia Press
- BUITRAGO, Ana (ed.) (2009) *Arquitecturas de la mirada*, Centro Coreográfico Galego, Mercat de las Flors, Institut del Teatre, Universidad de Alcalá, Cuerpo de letra danza y pensamiento
- BURT, Ramsay (2004) "Genealogy and dance history", en Lepecki, A. *Of the presence of the body*, London & New York, Routledge
- BURROWS, Jonathan y RITSEMA, Jan (2003) "Weak dance/ Strong questions" publicado en *Performance Research*, número, London & New York, Routledge
- BUTLER, Judith (2002) *Cuerpos que importan*, Madrid, Paidós
- (2004a) *Precarious life. The powers of mourning and violence*, London & New York, Verso.
- (2004b) *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis editorial
- CVEJIC, Bojana (ed.) (2003) *Collect-If by Collect-If*, Ljubljana, Maska
- (2009) "Brian Massumi: concrete is as concrete doesn't" en *The Swedish Dance History*, Stockholm, Inpex- MyCoreography.org
- CIXOUS, Hélène (1997) *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, Madrid, Aguilar editorial
- (2001) *La risa de la medusa*, Barcelona, Editorial Anthropos
- (2010) *El amor del lobo y otros remordimientos*, Madrid, Arena Libros
- CHIESI, R. (2008) *La Rabbia di Pasolini*, Bologna, Raro video
- CLIMENHAGA, Royd. (2009) *Pina Bausch*, Routledge, Oxon y New York
- CONNOR, Steve (2004) "Intersensoriality", conferencia impartida en Thames Valley University
- (2005) "The menagery of the senses", conferencia impartida en Bertinoro, Italia
- CRARY, Jonathan (2008) *Suspensiones de la percepción*, Madrid, ediciones Akal
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. (2004) *La vigilia del cuerpo*, Murcia, Tabularium
- DAL LAGO, (2006) *Alessandro Mercanti di aura*, Bologna, Il Mulino Edizioni
- DEBRAY, Regis (1994) *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós
- DELADURANTAYE, Leland (1999) "Agamben's potential", publicado en *Potentialities: collected essays in Philosophy*, Stanford UP, 1999
- DELEUZE, Gilles (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.
- (1996) *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama
- (1997) *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- (2003) *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus
- (2004) *Francis Bacon. The logic of sensation*, New York and London, Continuum
- (2005) *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos

- (2007) *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre- textos
- “L´Abecedaire”, audio íntegro en www.periferike.org
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2002) *Mil mesetas*, Valencia, Pre- Textos
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (2004) *Diálogos*, Valencia, Pre- Textos
- DELGADO, Manuel (2007) *Sociedades movedizas*, Barcelona, Anagrama
- DE NAVERAN, Isabel (ed.) (2010) *Hacer Historia*, Barcelona, Mercat de las Flors (en proceso de impresión)
- DE PERETTI, Cristina (1989) *Jaques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos
- DERRIDA, Jaques (1978) *Writing and difference*, Chicago, The University of Chicago.
- (1997) *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos
- (1998) “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, pp. 347- 372
- DEYER, George (2001) *John Berger. Selected writings*, London, Bloomsbury
- DOLAR, Mladen (2006) *A voice and nothing more*, Massachusetts, MIT Press
- ELIOT, T.S. (2006) *La tierra baldía*, Madrid, Cátedra
- ESPAI EN BLANC (ed.) (2007) *Vida y política*. Barcelona, Ediciones Bellaterra
- ESPOSITO, Roberto (2002) *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino, Einaudi
- (2007) *Terza persona. Política della vita e filosofia dell´impersonale*, Torino, Einaudi
- EURIPIDES (2001) *Tragedias*, Madrid, Editorial Edaf
- FOUCAULT, Michel (1979) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, Random House. En Mariam Fraser and Monica Greco (ed.) *The body*, New York, Routledge
- (1996) *De lenguaje y literatura*. Introducción de Angel Gabilondo. Paidós, Barcelona
- (1999a) *Entre filosofía y literatura*. Introducción, traducción y edición a cargo de Miguel Morey. Paidós, Barcelona
- (1999b) *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona
- FRANCISCO, Filipa & ZABALETA, Idoia (2009) *Bicho*, Lisboa-Gasteiz, Dueto
- FRASER, Marian and GRECO, Monica (eds.) (2004) *The body: A Reader*. London & New York, Routledge
- GALÁN, Wenceslao (2008) *El fuego en la voz*, Madrid, Lengua de trapo
- GALLERO, José Luis y LÓPEZ, Carlos Eugenio (2009) *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*, Madrid, Ardora
- GARCÉS, Marina (2009) “La visión periférica. Ojos para un mundo” en Buitrago, A. (2009) *Arquitecturas de la mirada*
- GOULISH, Mattew (2000) *39 Microlectures. In proximity of performance*, London & New York, Routledge
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de sueños
- HELLER- ROAZEN, Daniel (2008) *Echolalias. On the forgetting of the language*, New York, Zone Books
- (2009) *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation*, New York, Zone Books

- HEJINIAN, Lyn (2000) *The language of inquiry*, California, Paperback
- HOFMANNSTHAL, Hugo (2001) *Carta de Lord Chandos*, Barcelona, Alba editorial
- HUBERMAN, Georges- Didi (2006) *El bailaor de soledades*, Valencia, Pre- textos
- JUARROZ, Roberto (1997) *Antología de poesía vertical*, Madrid, Visor
- (2000) *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-Textos
- KAPROW, Allan (2007) *La educación del des-artista*, Madrid, Árdora Ediciones
- KRÄMER, Sybille y STAHLHUT, Marco (2001) “Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie”, en *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Freie Universität Berlin, Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie, Erika Fischer- Lichte y Christoph Wulf (eds.), volumen 10, coaderno nº 1, pp. 35- 58.
- KUNST, Bojana (2004) “Performing of the Truth: Metamorphoses of Wayn Traub”, Ljubljana, *Maska*, Performing Arts Journal, vol XIX, nº 7-8.
- (2007) “Critical Potentiality. On protocols and performance” in *Ermittlung* Hüber, J. and Stoellger, P. (2007) *Asthetik der Kritik. Verdeckte* Springer, Wien, New York, Edition Voldeemer Zürich
- (2008) “On potentiality and future of performance”, conferencia impartida en el festival East Dance Academy en Ljubljana
- (2009a) “The Voice of the Dancing Body”, Zagreb, *Frakcija*, Performing Arts Journal Nº 51/ 52, otoño, pp. 144-160
- (2009b) “Economy of proximity. Dramaturgical work in contemporary dance” en *Performance Research, On Dramaturgy*. Volume 14, Issue 3 September 2009
- LAERMAN, Rudi (2008) “What makes dance contemporary?”, Berlín opening lecture, Veleska Gert guest professorship
- LAMBERT- BEATTY, Carrie (2008) *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, Massachusetts- London, MIT Press
- LEHMANN, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre*, London and Nueva York, Routledge
- LEPECKI, André (ed.) (2004) *Of the presence of the body*, London & Nueva York, Routledge
- (2006) *Exhausting Dance*, New York and London, Routledge
- (2006b) “The body in expanded field: perception, collective and image in Heine Avdal and Deep Blue”, Oslo, Spartacus/ Norwegian Cultural Council
- (2008) *Agotar la danza*, Centro Coreográfico Galego, Mercat de las Flors, Universidad de Alcalá, Cuerpo de Letra Danza y Pensamiento
- LEPKOFF, Daniel (2001) “Extraordinarily ordinary and ordinarily extraordinary” en *Contact Quarterly* Winter/ Spring 2001
- LISPECTOR, Clarice (1993) *Un soplo de vida*, Siruela, Madrid
- LÓPEZ PETIT, Santiago (2005) *Amar y pensar. El odio de querer vivir*, Barcelona, Bellaterra
- (1996) *Horror Vacui. La travesía de la Noche del Siglo*, Madrid, Siglo XXI Editores
- MAILLARD, Chantal (2008) *En la traza. Pequeña zoología poética*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona
- (2009) *Hainuwele y otros poemas*, Barcelona, Tusquets

- MUÑOZ, María y RAMIS, Pep (2010) *Swimming horses*, Girona, Mal Pelo (en proceso de publicación)
- MALVENTI, Dario y ROZAS, Ixiar (eds.) (2005) *Begiradak. Miradas y memorias desde el margen. Glances and memories from the fringes*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea-Periferike
- MARINIELLO, Silvestra (1999) *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Ediciones Cátedra
- MASSUMI, Brian (2002) *Parables for the virtual*, Durham & London, Duke University Press
- (2009) “Briam Massumi in conversation with Mary Zournazi” en *The Swedish Dance History*, Stockholm, Inpex- MyCoreography.org
- MÉNDEZ, Rubio Antonio (2004) *Poesía sin mundo*, Badajoz, Junta de Extremadura
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) *Signos*, Barcelona, Seix Barral
- (1970) *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Editorial Seix Barral
- (1975) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Edicions 62
- MÜLLER, Heiner (1990) *Teatro escogido (I)*, Madrid, Primer Acto
- NANCY, Jean Luc (2007) *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu
- NIETZSCHE (2001) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Editorial Edaf
- PALLASMAA, Juhani (2006) *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili
- PHELAN, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York, Routledge
- PLOEBST, Helmut (2002) *No wind no word*, München, Kieser Verlag
- RAINER, Yvonne (2006) *Feelings are facts*, Cambridge Massachusets, MIT Press
- RANCIERE, Jaques (2008) “Jaques Rancière and indisciplinary”, entrevista publicada en *Art & Research, A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Volume 2. No. 1. Summer 2008
- (2007) *The future of the image*, London & New York, Verso
- (2004) *The politics of Aesthetic*, New York, Continuum
- (2004b) “El espectador emancipado”, en Buitrago, A. (ed.) (2009) *Arquitecturas de la mirada*, pp. 189- 208
- RICOEUR, Paul (1995) *Tiempo y narración*, México, siglo XXI
- (1999) *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós
- ROLNIK, Suely (1989) *Cartografía Sentimental. Transformaciones contemporáneas de deseo*, Sao Paulo, Editora Estação Liberdade
- (1998) “El híbrido de Lygia Clark” en AAVV (1998) *Lygia Clark*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies
- (2001) *¿El arte cura?*, Barcelona, Macba Quaderns Portatils
- (2006a) “Antropofagia zombie”, *Brumaria* nº7, Arte, máquinas, trabajo inmaterial, Madrid, edita Brumaria, pp. 183- 203
- (2006b) “Ligya llamando”, *Brumaria* nº7, Arte, máquinas, trabajo inmaterial, Madrid, edita Brumaria, pp. 203- 216
- (2006c) “Más allá del principio de identidad. La vacuna antropofágica”

- (2007) “La dictadura del paraíso” en <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>
- (2007b) “The body’s contagious memory” en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en>
- ROUSSEAU, Jean Jaques (1980) *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid, Akal
- ROZAS, Ixiar (2005) “La anonalia” entrevista a John Berger publicada en *Begiradak. Miradas y memorias desde el margen. Glances and memories from the fringes*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea-Periferike
- (2006) *Negutegia*, Pamplona, Pamiela. Traducción al castellano (2010) *Negutegia. Invernario*, México D. F, Itaca editorial
- (ed.) (2008a) *4 itinerarios y otras fotos*, Girona, L´animal a l´esquena y Moaré Danza
- (2008b) “Pier Paolo Pasolini. Cultivador de grietas”, en *Cairón. Revista de Estudios de Danza*. “Cuerpo y cinematografía”, José Antonio Sánchez, Isabel de Naverán (eds.), Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá
- SANCHEZ, José Antonio (2002) *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla- La Mancha
- (dir.) (2006) *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de Universidad Castilla- La Mancha
- (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor
- (2009) “La mirada y el tiempo”, en Buitrago, A. (ed.) *Arquitecturas de la mirada*
- SILVERMAN, Kaja (1988) *The acoustic mirror. The female voice in psychoanalysis and cinema*, New York, Paperback
- (2009) *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal
- (2009b) *El sueño del siglo XIX*, Quaderns portatils, Macba, Barcelona
- SIMONDON, Gilbert (2001) *L´individuazione psichica e colletiva* (edit. Paolo Virno), Roma, DeriveApprodi, pp. 273- 286
- (2008) *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra
- SCHNEIDER, Rebeca (2001) “Performance Remains” en *Performance Research* vol.6, No.2 *On Archive*, Ric Allsopp (ed.), London, Routledge/ Taylor & Francis
- SONTAG, Susan (1996) *Contra la interpretación*, Madrid, Santillana
- (1988) *Antonin Artaud: Selected Writings*, Berkeley, University of California Press
- SPINOZA (2007) *Ética* (edición a cargo de Vidal Peña), Madrid, Alianza editorial
- STUART, Susan A. (2002) *Poetry and the fate of the senses*, Chicago, University of Chicago Press
- THAYER, Willy (2006) *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Santiago de Chile, Ediciones/ metales pesados
- VAL DEL OMAR, “Teoría de la visión táctil” en www.valdelomar.com
- VALENCIANO, Mónica (2008) *Octava: un pescador con subtítulos*, Madrid, Escrito a lápiz
- VALENTE, José Angel (2001) *Poesía en la residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes
- VIRNO, Paolo (2002) *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, Verona, Ombre Corte.
- (2003a) *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Milano, Bollati Boringhieri.

— (2003b) *Virtuosismo y revolución*, Madrid, Traficantes de sueños

VUJANOVIC, Ana (2010) "El salto de tigre: un método para reexplicar la historia de las escenas locales. En *Hacer Historia* (ed. Isabel de Naverán), Barcelona, Mercat de las Flors (en proceso de impresión) pp. 135- 146

WOLF, Christa (2000) *Medea. Voci*, Roma, Edizioni e/o

WOOD, Catherine (2007) *Yvonne Rainer. The mind is a muscle*, Afterall books, Massachusetts and London

ZARRILLI, Philip B. (ed.) (2002) *Acting reconsidered. A theoretical and practical guide*, New York, Routledge

ZIZEK, Slavoj (2006) *Organo sin cuerpos. Sobre Deleuze y consecuencias*, Valencia, Pre-textos

ANEXO FINAL DVD: voic(e)scapes_ 12 fragmentos

Atrás los ojos (2002)

Mal Pelo

He visto caballos (2008)

Mal Pelo

Disparate nº7- Don't explain (2004)

El Bailadero

Impregnaciones de la srta. Nieve y guitarra (2007)

Mónica Valenciano

Una misteriosa coisa disse o e. e. cummings (1996)

Vera Mantero

Comer o coração (2006)

Vera Mantero

Dueto (2006)

Idoia Zabaleta, Filipa Francisco

Bicho, eres un bicho (2009)

Idoia Zabaleta, Filipa Francisco

Speaking dance (2006)

Jonathan Burrows, Matteo Fargion

Caprice (Re)lapse (2005)

Irena Tomazin

As a Raindrop falling into the mouth of silence (2008)

Irena Tomazin

R'Z'R (2008)

Leja Jurisic

* **Nota:** En la publicación de esta tesis doctoral en DVD no se incluye el DVD titulado "voicescapes_ 12 fragmentos" que se presentó originalmente con la tesis doctoral por motivos de negociación de derechos de autor.

BREVE CV IXIAR ROZAS

Ixiar Rozas (Donostia, 1972). Escritora, dramaturga, editora, realizadora de videocreaciones e investigadora en artes escénicas. Escribe narrativa, poesía, textos para piezas escénicas y textos críticos, materiales que se han publicado en varios países e idiomas (Euskadi, México, Italia, Reino Unido, USA, Portugal, Rusia y Eslovenia) y en revistas especializadas como MASKA (Performing Arts Journal, Ljubljana, Reflexiones en torno a la danza y Mov's (Mercat de las Flors, Barcelona) y Cairón. Revista de Estudios de Danza (UAH, Alcalá).

Ha sido cofundadora y co-directora artística de [Periferiak](#), encuentros entre pensamiento crítico y prácticas artísticas celebrados en Italia y el País Vasco (2002-2007). Realiza y dirige [Humano caracol](#), una serie archivos micropoéticos dedicados a creadores contemporáneos que se inicia en Periferiak y continúa en otros contextos (2006-2011).

Organiza seminarios, jornadas y/ programas relacionados con la práctica artística contemporánea. Ha comisariado, entre otros, el seminario "En la Resonancia/ erREsonantzian" (BizBak, EHU/ UPV).

Imparte talleres, laboratorios y conferencias, tanto en el Español como en el extranjero.

Participa en el proyecto internacional "Sites of Imagination" con la pieza *4 itinerarios y otras fotos*, creada y presentada con Idoia Zabaleta, Germán Jáuregi y Elena Albert (2007). Ha colaborado y colabora, entre otros, con los siguientes coreógrafos y artistas: Filipa Francisco (Portugal), Idoia Zabaleta (Gasteiz), Estela Llovés (Vigo/ Berlín), María Muñoz y Pep Ramis (Mal Pelo, Girona), Mainer López (Donostia), Maite Arroitauregi (Eibar).

Es doctora en Bellas Artes (EHU/ UPV), con la tesis "Voicescapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena contemporánea"(dir: José Antonio Sánchez). En la actualidad es profesora en la facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades HUHEZI (Mondragon Unibertsitatea) y forma parte del equipo de trabajo de [Azala espacio](#).

