

# **La crítica de artes vivas como acontecimiento**

Autora: Bertha del Rocío Díaz Martínez

Director y tutor de tesis:  
Dr. José Antonio Sánchez Martínez

Doctorado en Investigación en Artes, Humanidades y Educación  
Escuela Internacional de Doctorado  
Universidad Castilla-La Mancha  
febrero de 2018

A mis padres: Rocío y Rafael, por todo, siempre.

A quienes insisten obstinadamente en escribir.

A mis cómplices, ellxs saben...

## **Agradecimientos**

A José Antonio Sánchez, quien me ha acompañado con delicadeza y profundidad en este tránsito. Su escucha aguda, su respeto a mis absurdos usos del tiempo y su lucidez generosa me han dado siempre una confianza nueva para pisar en este territorio tan fangoso e impreciso en el que se levanta esta tesis. A su escritura, que siempre he sentido un lugar en el que me reconozco y me recuerda que este oficio es posible e imprescindible.

A quienes llamo mis profesores de adopción: Adriana Urrea, Rolf y Heidi Abderhalden y Suely Rolnik. Los encuentros con ellos marcan el inicio de este tránsito. Su trabajo, su pensamiento, la fuerza de su ser, siguen devolviéndome al origen de todo.

A Giulia Palladini, hermana querida, por todas las conexiones que han posibilitado nuestras charlas, sus laboratorios, sus textos, su presencia, su escucha, su brillo.

A todxs quienes me proporcionaron información para articular este trabajo. A quienes conozco y no, y nombro en estas páginas: les debo el deseo de pensar, de hacer, de intentar.

A la gente que se sumó a los procesos de laboratorio El cuerpo: dispositivo de registro, activador de escrituras y el Colectivo efímero de escrituras sobre lo efímero, tanto en Mérida, México, como en ciudad de Panamá. Y me recuerdan de qué afectos somos capaces cuando estamos-pensamos-escribimos juntxs.

A mis compañeros del colectivo El Sótano: Alejo, Maico y Bryant, por todo lo que el colectivo me ha permitido hacer, deshacer, cuestionar, convocar. Por generar conjuntamente el Tercer Encuentro Interescénico Accionar (en) la distancia, en donde esta tesis tuvo un punto de cocción importante. A la gente del Centro Cultural Tapanco, en Mérida, cómplices en dicho proceso. Y a todos los que asistieron a

esas jornadas, colegas de Colombia, Ecuador, Chile, Brasil, Bolivia, Costa Rica, México e Italia que se han convertido en amigos y cómplices valiosísimos.

A la gente maravillosa que hace Prisma, Festival Internacional de Danza Contemporánea, en ciudad de Panamá, que me invitó a activar mi proyecto en su marco, solo por escuchar sus intuiciones.

A la Compañía Nacional de Danza de Ecuador. La articulación de mi laboratorio en su núcleo (uno distinto al de esta investigación, pero con el que se conecta en una esfera), me generó el impulso final para la escritura para este trabajo.

A Gabriela Ponce, Esteban Donoso, Manuel Larrea, a La Dupla (María Dolores Ortiz y Paulina León) y a Haydé Lachino, amigxs queridxs, artistas admiradxs, cuya obra-pensamiento me interroga y ha sido importantísima para aterrizar ciertas inquietudes al territorio de la práctica...

A todxs mis demás amigxs que desde diversos lugares –físicos y simbólicos- han sabido estar durante este tiempo y saben hacerlo siempre: Alicia Ortega, Mariuxi Balladares, Verónica Lahitte, Matilde Ampuero, Rubén Ortiz, Shaday Larios, Ana Herráez, Amaranta Pico, David Junco, Gabriel Hernández, Laura Estada, Ana Longoni, Noel Bonilla, entre tantos otros.

A mis ex estudiantes, que por ellos detuve –en apariencia- buena parte de este proceso, pero que me ayudaron a hacer del aula un lugar para agitar las ideas, sembrarlas, cuestionarlas. A ellos, porque me han interrogado, me han compartido sus sensaciones-pensamientos, me han acogido siempre con tanto amor y cuidado... y me lanzaron de vuelta a lo desconocido. Siempre están presentes.

A lxs lectorxs de este trabajo, por aceptar ser parte de este intento, por darse el tiempo para leer, por ser parte.

A mis tías y primos que se sensibilizan con mis movimientos siempre. A mi Valentina, luminoso ser del reino animal. A Rocío, mima: compañera, luz, todo. A mi papá, Rafael: a la fuerza de su ser que sigue brotando de sus textos, de los espacios vivos de mi memoria que lo nombra.

## ***Índice***

### **1. Introducción**

Apuntes sobre la definición del proceso de investigación, sus preguntas de base, sus procedimientos y horizontes de acción. 10

### **2. Antecedentes teóricos. 20**

2.1 Algunos aportes que anuncian la necesidad de dar un vuelco a la escritura crítica sobre la escena. 23

2.2 La crítica como ejercicio de pensamiento-creación. 25

2.3 Repensar la crítica. Desmenuzar el procedimiento. Imaginar otras modalidades de escritura. 28

### **3. Primera Unidad**

Decir como táctica para ampliar la resonancia de la obra y como táctica de autonomía de sentido. La écfrasis como método posible. 35

3.1 Escribir el vacío. Materializar la experiencia ante lo inmaterial. 46

3.2 Nombrar aquello que se fuga en movimiento. 53

3.3 Escribir / archivar / afectar(se). 60

3.4 A modo de conclusiones de la Unidad. 66

3.5 Epílogo de la Unidad. 70

### **4. Segunda Unidad**

Imagen-Imaginación-Creación. Del encuentro con la materialidad, la configuración de la imagen y el advenimiento de algo nuevo. 90

4.1 Valparaíso, imágenes relatadas. 93

4.2 Lo que se ve, lo que se guarda, lo que la escritura observa y muestra (también para sí). 106

4.3 Kelleher: de la imagen al relato para archivar lo efímero y hacer historia. 114

4.4 Lo que tensa la danza y puede (y no) nombrar. Los ecos de la memoria y su expansión desde la escritura. 122

4.5 Imaginar imágenes para escribir. Textos críticos- ¿ficcional? sobre obras de un canon de la danza contemporánea de Ecuador.	132
4.6 A modo de conclusiones de la Unidad.	138
4.5 Epílogo de la Unidad	143
5. Tercera Unidad	
5.1 Tácticas para una escritura que se mueva de la práctica individual a la práctica comunitaria: De qué afectos somos capaces cuando escribimos juntos. La escritura crítica como estado de encuentro.	162
5.1 Experimenta Sur, del método baba a la escritura en común.	162
5.2 Flujos intensos de escritura, redes, pensamientos. Cataratas de escritura – Arqueologías del futuro.	173
5.3 Mi propuesta-espacio pedagógico-experimental sobre ver-escribir y el colectivo (efímero) sobre lo efímero.	182
5.4 A modo de conclusiones de la Unidad.	194
6. Cuarta Unidad	
6.1 Léxico para una escritura viva.	201
7. Consideraciones finales	233
9. Bibliografía	241
10. Anexos	252





*¿Qué puedo conocer de mi cuerpo? ¿Qué puedo conocer de mi escritura?  
[...] solamente conozco de mi escritura lo que conozco de mi cuerpo:  
una cenestesia, la experiencia de una presión, de una pulsión,  
de un deslizamiento, de un ritmo:  
una producción y no un producto; un goce, y no una inteligibilidad.*

*-Roland Barthes, semiólogo y filósofo francés.*



## **Introducción**

### ***Apuntes sobre la definición del proceso de investigación, sus preguntas de base, sus procedimientos y sus horizontes de acción***

Este proyecto se encarna como una especie de bitácora personal reflexivo-experimental que en el tránsito de su constitución me ha permitido interpelar mi propio oficio en el campo de las artes escénicas, que se mueve entre el ejercicio de la escritura crítica y el de la práctica pedagógica relativa a la misma área.

Esas dos instancias de mi trabajo llevan en sí el peso de una tradición jerárquica y de determinación significativa. Desde tal puesta en interrogación de mi propia praxis y el intento de re-definición permanente de la misma, con el afán de atender al movimiento intrínseco en las prácticas artísticas, en general, y de las de la escena, en particular, que son las que me atañen en específico, me he permitido comenzar este trabajo.

A través de estas páginas me dispongo a recopilar algunas referencias teórico-filosóficas, aunar algunos ejemplos que intento diseccionar para seguir agitando el pensamiento, trazar rutas críticas a partir de ello y, finalmente, generar propuestas que intentan contribuir con el marco de acción en el que esta investigación se asienta, además de premisas que sirvan a otros para seguir activándolo.

Si bien este trabajo se centra aparentemente solo en uno de mis oficios, el de la escritura crítica, toda posibilidad de hurgar y reflexionar sobre los mecanismos para poner en crisis cualquier práctica que tenga incidencia en la búsqueda del sentido y en la transformación de lo relacional, abre una interrogante sobre cómo y qué se enseña (se muestra, se transmite, se comparte, despierta el saber o lo pone

en tensión o vibración). Además, la práctica de observación del arte es siempre una práctica de activación del pensamiento, de afinación de la criticidad, de puesta en duda y extrañamiento. Hay un vínculo intrínseco entre el aprendizaje-desaprendizaje y el acto de ver, de desnudar la mirada.

Asimismo es fundamental reconocer que el acto de escribir se constituye como una instancia que le permite al pensamiento erigirse, así como le da la posibilidad para detonar el desordenamiento de estructuras que imponen sistemas dominantes de saber y poder. Además, el escribir conduce a asumir el riesgo que implica sacar de su eje un sistema que la antecede y que a la vez tiene lugar en la observación y su traslación al despertar del pensamiento. La escritura, de ese modo, se alza en sí misma como campo de estudio y trabajo, al tiempo que como metodología de investigación y, en ese sentido, como vehículo de aprendizaje o de preparación y disposición para que algo se des-cubra en quien la genera, así como en el espacio que la propicia.

La investigación a continuación tiene rebotes en más de un frente, como se verá en las siguientes páginas. Sin embargo, detrás de esos campos de acción y de sus posibles devenires, hay –por supuesto- una pregunta detonante de trabajo que podría sintetizarla de la manera siguiente: ¿Cómo abrir la palabra y abrirse a ella para que se vuelva vector de una potencia, lugar de intensificación y encuentro, al enfrentarse a las artes escénicas? O de otro modo expresa: ¿Cómo aproximarse a las palabras y trabajar con ellas hasta prepararlas y disponerlas como receptáculos y a la vez canales de la fuerza afectiva que las impele a existir, para constituir escrituras que puedan tocar aquello a lo que hacen referencia, al tiempo que tocar a quien/es se dirige/n, así como tocarse a sí mismas, a quien las genera... Y desde ahí, provocar una apertura en la experiencia vital?

Con una preocupación por el acto de escritura en términos generales, este proyecto empezó a incubarse de una manera muy larvaria mucho antes del inicio oficial de esta tesis (en el 2014), cuando comencé a registrar la realidad a través de mi antiguo oficio como periodista, que llevé entre los 20 y 25 años de edad y que luego me lanzó al campo del arte enteramente. De algún modo, muchas de las inquietudes aquí expresas tuvieron su génesis alrededor de 15 años atrás.

Al comenzar a generar coberturas relacionadas con la música y la literatura, en principio, y luego con las otras artes, hasta derivar en las prácticas escénicas de lleno, me comencé a preguntar sobre qué tácticas utilizar para que una cierta asepsia informativa que exige el campo comunicacional no corte con la experiencia de extrañamiento, de activación o despotenciación que se produce al estar frente al arte. El encuentro con el arte en tanto espectadora y periodista impelida a escribir me llevó a notar que hay algo que se juega en la escritura en ese encuentro. Existe algo en el arrebató del arte, que lanza de otra manera a propiciar el arribo a la escritura. Una manera que es, por supuesto, siempre nueva y por tanto se revela misteriosa y desconocida.

Este proyecto es un ejercicio de retorno, de mayor aliento, a las preocupaciones que nacieron en ese momento. Un tránsito que me ha implicado en su re-paso, y en la experimentación dentro de él, evaluar, confrontar y re-imaginar, a través de revisiones de fuentes, articulaciones de pensamiento-acción y juegos donde me he puesto en riesgo (a veces sola y otras en complicidad de otras personas), nuevos modos de asumirlo. Se trata de un proceso que tiene su peso más en la decreación, en el sentido que la filósofa francesa Simone Weil le habría dado al término, para comenzar al intento de algo otro.

Partiendo de indagaciones de un marco teórico en el que se inscribe esta investigación, inmediatamente noté que los referentes revisados tenían en común efectivamente la interrogación técnica de cómo registrar, cómo decir, cómo articular discursividad crítica, pero sin dejar de lado la dimensión ideo-ética e ideo-estética de estos procedimientos. El encuentro con un claro compromiso político y ético en la producción de pensamiento de quienes se convirtieron en mis fuentes iniciales, me abrió a reconocer enseguida que este proyecto operaría en varios registros y que cuidar de esas capas que lo constituyen sería un desafío fundamental de asumir.

En un segundo momento empecé a rastrear trabajos, propuestas, ejercicios, métodos, en los que –a mi criterio- podría evidenciarse la puesta en juego y en riesgo de la palabra, frente al arte. En esa búsqueda me topé con una figura antigua, pero con una vitalidad capaz de hablarme contemporáneamente: la écfrasis. Detecté algunos procesos de artistas-investigadores quienes han usado deliberadamente la écfrasis y otros que aunque no parecen adscribir su práctica desde esa figura, me permito leerlos en esa clave, para indagar en los aportes que ella ofrece a sus planteamientos y a los de este trabajo.

La écfrasis, además, me permitió reconocer cómo la potencia de una figura o de un método se reactualiza en su propia puesta en práctica. Es decir, me llevó a reconocer cómo ciertos ejercicios, por su concepción misma se conectan con unas potencias porvenir y no con unas previas. La écfrasis se juega en el presente y por el presente. Y, como tal, hace presencia de modo siempre renovado.

Mi observación de estos procesos ecfrásticos me empujaron a ir hacia revisar el lugar de la imagen, puesto que esta figura permite el trasladar a palabras aquello visto. Y no solo indagar su lugar, sino su capacidad de contener un

momento de intensificación desde el que se puede re-componer la fuerza que una obra ha abierto en quien se expone a ella. Así, lo que viene seguidamente es un recorrido por el lugar de la imagen en el proceso de articulación escrituraria. Tránsito que comienza en el acto de ver y deriva en el acto de constituir imágenes-imaginar-escribir.

Si bien hay un ejercicio predominantemente metacrítico que desarrollo en esas unidades, ambas terminan con ejercicios basados en los principios que las mismas se plantean. Se trata de epílogos en los que me aventuro a una escritura experimental frente a obras concretas, tomando como premisas las indagadas en cada unidad respectiva. Algunos ejercicios surgieron previamente a la articulación práctica. Incluso hay alguno que generé intuitivamente en mi trabajo como crítica previamente a ingresar a este proyecto de tesis. La idea, entonces, fue empezar a darle un marco más acabado a algunas premisas que habían surgido de manera intuitiva. Ello, con el propósito de analizarlas y sistematizarlas para ejercerlas con otra conciencia y poder compartirlas; es decir, pasar la práctica a otras personas para que la multiplicación del pensamiento también se siga propiciando.

Lo que viene a continuación son dos unidades que tienen una intención más puesta en la práctica. La primera de ellas parte una vez más de una observación metacrítica de procesos de escritura, pero en esta ocasión, que tienen como característica el haber sido hechos en comunidad. Se revisan las relaciones entre lo comunitario y la escritura y cómo se alimentan entre sí, a partir de dos proyectos de

diversos contextos, en los que me ubico parcialmente como participante en uno y el otro que reviso como observadora externa.

Además, complementa esta unidad el desmenuzamiento de un proyecto pedagógico que articulé como una fase experimental de esta investigación y que tiene, a su vez, una deriva de escritura-creación-pensamiento. En ese tramo me atrevo a decir que la tesis tuvo más lugar en la experiencia y en el espacio compartido, y que lo que está en este pasaje no es más que un habitáculo de registro, una forma de documentación. Muestro las tácticas empleadas, los modos de expresión, los resultados, los textos producidos y las reflexiones que, a su vez, ellos permiten rearticular.

La última de estas dos secciones mencionadas, en la que propongo una especie de primer zurcido de este trabajo, es una unidad estructurada a través de un léxico que me atrevo a escribir, a armar, a partir de detectar esas palabras a las que vuelvo, que laten en la práctica, que uso y que en su propio ejercicio han sufrido expansiones, contracciones, transformaciones. Ese vocabulario también es un intento de pensar desde la escritura algo que pueda retornar a su puesta en ejercicio y propiciarle nuevos movimientos internos. No solo se trata de escribir y de emerger nuevos desafíos a la crítica desde la puesta en crisis de sus modalidades de escritura, sino también de revolver los cimientos de los elementos constitutivos de ella: las palabras.

Quizás quepa decir que aunque se note un énfasis más teórico en las dos primeras unidades, y más de registro de procedimientos en las dos finales, el carácter general de esta tesis se configura en su insistencia en practicar. Es decir, en ejercitar la escritura, pero también en ensayar permanentemente la observación



y en la preparación del cuerpo para ello, para luego generar encuentros a partir de allí.

Todos los ejemplos que se entrelazan en estas páginas no intentan hacer un paneo por una zona geográfica específica. Sí, por el contrario, ensayan una micro-cartografía generada con prácticas casi elegidas aleatoriamente pero que tienen resonancia entre sí porque se escinden de las estructuras escriturarias convencionales, gracias, también, a que se inscriben en un momento de quiebre en la historia contemporánea, que permite la generación de territorios más porosos. En ellos, los pasadizos entre el pensamiento y el movimiento son cada vez más marcados, las fronteras más borrosas y reclaman, por ello, su propia terminología para nombrarlos, sus métodos para reactualizarse constantemente, sus espacios para cobrar una vida que se pone en juego, o sea en riesgo, en crisis y apertura.

Me interesa que estos casos aunados tienen en común una insistencia poética, lúdica y ética del trabajo escriturario, al tiempo de enfatizar en la búsqueda de relaciones posibles diversas a las instituidas, en la búsqueda de nuevos sentidos que se sienten. Por esa razón es claro que todos ellos invitan a reconocer el lugar del cuerpo en la práctica de la escritura y la importancia de observarla también como un oficio vital para poner en movimiento sistemas sensibles.

Cabe, antes de concluir con este preámbulo al trabajo, volver sobre su título La crítica de artes vivas como acontecimiento. Y lo traigo a colación de manera insistente porque todo lo previamente referido parece solo centrarse en el primero

de los componentes de este enunciado: la crítica, entendida desde su expresión escritural.

Hay, sin embargo, dos otros componentes del nombre de esta tesis que han generado tensión importante en este proceso y que están todo el tiempo latiendo dentro de él. El uno es la noción de artes vivas. No se trata, pues, de críticas de cualquier práctica escénica, sino de aquellos procedimientos/obras, que expanden el campo desde sus cruces in-inter-transdisciplinarios y ponen en cuestionamiento y desdibujamiento a las formas predominantes y harto conocidas en el arte.

El segundo componente no explícito en estas palabras, pero que subyace y pulsa con fuerza, aunque a ratos también algo pretenciosamente, es el acontecimiento. La intención desde el inicio del dibujo del plan que sostiene las bases de este proyecto de pensamiento fue cómo desarrollar una escritura que no solo registre el acontecimiento de manera lo más cuidadosa y con disposición a dejarse vulnerar por él, sino que además se alce como tal. Es decir, que se vuelva en sí misma lugar de desvío, de corte, de intensificación de la vida, de delirio. Evidentemente, la búsqueda del acontecimiento es, no solo pretenciosa, sino utópica. Sin embargo, más allá de que este advenga o no, se insiste en prácticas que pongan en otra intensificación la propia vida, no solo el ejercicio de escribir-pensar-accionar.

Finalmente quiero insistir en algo adicional: este trabajo no se direcciona en la búsqueda modalidades de acompañamiento crítico alterno y renovado de obras artísticas, como sí lo indagan incluso algunos de los ejemplos aquí visitados. Hay que decir que los movimientos en general sí podrían derivar por rebote a tal

sendero, pero su primer camino se traza en otra vía: en una que intenta permitirle a la escritura crítica dejarse acompañar por la obra, atravesar por ella, y a partir de eso, obrarse a sí misma. Por ende, lograr dejarse tocar por ella, al tiempo de emanciparse de una relación subsidiaria para provocar un encuentro de resonancia que le permita, al mismo, encontrar su lugar de autonomía en la cadena de alumbramiento del sentido y lo sentido. Y, con ello, reconocerse también como lugar de experimentación, de creación, de ensayo y error.

### ***Antecedentes teóricos***

Pensar el ejercicio de la escritura crítica sobre las artes vivas como una práctica emparentada con el logos, como un ejercicio que consiste en desmenuzar el hecho escénico con claros insumos predeterminados para determinar un sentido único que lo ubique en un espacio específico de la retícula cultural, no abastece en estos tiempos, ya que impide estar a tono con la expresión contemporánea de obras que desbordan las denominaciones aún existentes en las artes y que ponen en tensión-transformación la propia escena en la que se inscriben.

La misma crisis sobre la autoridad presente en el teatro –entendido como matriz de otras prácticas vivas- surgida en los albores del siglo pasado, así como la crisis relacionada con el desplazamiento del texto de la centralidad a la alteridad, y la erosión de fórmulas determinadas para erigir el arte, lo que claramente plantea un énfasis en la dimensión ética del trabajo de creación, empujan a la crítica a replantear tanto sus modo de acción, sus tácticas de institución, como sus políticas de producción.

A través de esta investigación intento activar una modalidad de crítica de las prácticas vivas re-pensándola como práctica del cuerpo, del presente y del movimiento. El propósito es dar vida autónoma al trabajo de escritura crítica que históricamente se ha ubicado en una relación subsidiaria al campo del arte, pero que -curiosamente- tiene al mismo tiempo un poder sobre éste. Es decir, pese a que depende del mismo, actúa como una presencia que lo somete a sus estrategias de organización. Tal autonomía la busco para provocar, desde su re-constitución, otros modos de enlace y resonancia con las prácticas artísticas, desde una relación igualitaria, lo que no excluye –por supuesto- ciertas dosis de conflictualidad, para

constituirse –a su vez- en sí, como práctica de pensamiento-creación.

La crítica de artes, en general, en su devenir, ha sostenido su quehacer en una proximidad al aparato comunicativo, más que al del arte en sí. La escritura crítica que gobierna se alza desde una deliberada desafectación con el hecho artístico. Es decir, se configura como una expresión que corta con los afectos que se producen en el estado de encuentro con la obra, justo con el afán de que quede claro que no existe una correspondencia con la misma para así dar paso a una especie de ejercicio de autoridad sobre ella.

Contradictoriamente, esto ha situado a la escritura crítica sobre las artes por fuera de su mismo horizonte de trabajo (el del arte) para constituirse como entidad que opera regulándolo. La elaboración de un discurso que aclara, que informa, que explica y que, además, controla el sentido y lo sentido de la experiencia poética, es el que aún se impone.

Este oficio ha insistido históricamente, de muchos modos, en devolverle cierto orden al arte. Se ha situado a modo de gesto que no busca sostener y ampliar la naturaleza insurrecta de la creación, sino que al insertarla en marcos claros, clausura su posibilidad de multiplicación de territorios sensibles.

Pese a que hay una función de la escritura crítica que no puede prescindir del ámbito de lo comunicable, esta investigación busca cómo configurar su presencia como si se tratase de un canal que vehiculiza una fuerza y desde ahí le permite su continuidad vital en el mundo, al tiempo que se permite una vida autónoma. Para lograrlo, su forma de expresión debería –a mi criterio- estar a tono con ella; en otras palabras, debe re-constituirse en resonancia con ella.

Jean-Luc Nancy, a propósito de la escritura sobre el arte, refiere justamente que “la dificultad consiste en hablar de aquello que, sin hablar, parece sin embargo

manejar un *analogon* de lengua o bien una forma o manera de decir que no sería otra lengua, sino más bien lo *otro* de la lengua”<sup>1</sup>. Asimismo, en una entrevista que este filósofo dió en el 2017 en Bolivia, refirió algo fundamental con respecto al lenguaje siempre asociado al logocentrismo:

(...) nuestra tradición moderna europea nos ha habituado demasiado a considerar el lenguaje como logos -este vocablo griego entendido como “lógico”-, es decir, dentro del orden de la razón, del análisis, de la demostración, de la prueba. Sin embargo, *legô* (*N.d.R.*: *legô* es un verbo griego del que deriva el vocablo logos) en primer lugar significa “recoger, elegir y reunir”: es un gesto que diferencia para crear un todo. Es lo que devino el relato, la descripción, el mito (en el sentido del relato de una acción o *aventura*).

Logos y mitos son inseparables: el primero -la razón- no va sin el segundo, que supone el afecto, la emoción, la sensibilidad<sup>2</sup>

Quizás, entonces, la intención no sería dejar de considerar la escritura crítica como una práctica emparentada con el logos, sino justamente reivindicar ese mismo vínculo desde su profundidad, poniendo ese énfasis en lo último que él nombra en las líneas antes citadas. Se trataría, pues, de recuperar el afecto, la emoción y la sensibilidad en este acto. Las palabras siempre guardan las pistas para volver de otro modo a ellas.

---

<sup>1</sup> Nancy, Jean-Luc. *La partición de las artes*. Valencia, España. Pre-textos y Universitat Politècnica de València. 2013. p 56

<sup>2</sup> Lardone, Mariana y Manjon Adhemar. Jean Luc Nancy : el cuerpo es la voz que habla. En: Suplemento Brújula. Diario El deber. 14 de enero de 2017. Disponible en línea en: <https://www.eldeber.com.bo/brujula/Jean-Luc-Nancy-El-cuerpo-es-la-voz-que-habla-20170113-0077.html> [última consulta el : 20 de febrero de 2018]

### ***Algunos aportes que anuncian la necesidad de dar un vuelco a la escritura crítica sobre la escena***

Los estudios del performance, en particular, así como una serie de autores que reflexionan alrededor de la crítica por fuera de los marcos convencionales, pero también algunos pensadores de la filosofía contemporánea y la historiografía de las artes, así como algunos artistas y escritores que experimentan con proyectos que ponen en temblor el sentido, permiten lanzar nuevas preguntas sobre el oficio de la crítica hoy. Por ende, sobre su lugar y su capacidad de establecer relación con el entramado de las artes vivas.

La activación de las prácticas escénicas desde nuevas lógicas de emergencia incide en la urgencia de visitar los modos en que se produce la escritura crítica a manera de acción condicionada y problematizada por ella y por su carácter efímero. Si se visitan las reflexiones de algunos pensadores contemporáneos, ya Richard Schechner, por ejemplo, en 1985, lanza una aseveración fundamental sobre la evanescencia del hecho vivo, que convulsiona tanto la práctica escénica, así como sus estrategias de registro, y, en consecuencia, la escritura crítica relativa a ella:

En la performance los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna notación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o vídeo puede conservarlos. (...) Una de las tareas principales a las que se enfrentan los estudiosos de la performance es la creación de un vocabulario y de una metodología que traten la performance en su inmediatez y en su evanescencia<sup>3</sup>.

Pocos años después, en 1993, en *Crítica y Clínica*, Gilles Deleuze, ofrece un enfoque fundamental para pensar el ejercicio de escritura, en general, pero que - evidentemente- se puede aterrizar en el ámbito específico de la crítica, para fines de

---

<sup>3</sup> Schechner, Richard. *Between theatre and antropology*. Chicago: University of Chicago. University Press, 1998, p. 30

esta investigación. Él refiere: “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso y que desborda cualquier materia vivible o vivida”<sup>4</sup>. En ese mismo texto, citando a Proust, sostiene que quien escribe “saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar”<sup>5</sup>.

La escritura crítica pensada como acontecimiento expande el hecho artístico, los límites del acto de creación. Esto implica que es un proceso que emerge de manera contemporánea y que escapa al control, al orden, a matrices fijas, y que intenta unas propias. A su vez, que solo en una cierta medida puede dar cuenta del objeto referenciado, pues al ser acto presente (como el acto vivo), acto en devenir, lo sobrepasa y deviene en sí, otro.

En el cruce de estas coordenadas se encuentra nuclearmente esta investigación; es decir, en el reconocimiento del evento escénico como algo que se genera y opera en el presente y desde el presente en el cuerpo del espectador, sobre lo cual no hay registro (más que el albergado en el propio cuerpo); así como de la escritura crítica como un ejercicio que se pone en crisis para intentar experimentar un nuevo vocabulario que dé cuenta de las reacciones del cuerpo.

La crítica, pese a estar vinculada con su objeto de referencia, no solo es referencia sobre el mismo, sino también eco y extensión en mutación de tal hecho. E, incluso: acto de producción en el presente y de presente de la escritura en/sobre las artes vivas.

---

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006; página 5

<sup>5</sup> *Íb*, página 3



### ***La crítica como ejercicio de pensamiento-creación***

Desde los años 2000 los nuevos enfoques de la crítica han sido fundamentales para alejarla de la tradición signifiicante y abordar su multidimensionalidad. Uno de los autores que ha trazado líneas fundamentales para un renovado entendimiento de la escritura crítica hoy es Irit Rogoff. En un texto emblemático para repensar el ámbito de trabajo, fechado de 2003, dice:

(...) en lugar de entender el ‘criticismo’ [*criticism*] como el acto de emitir un juicio sobre un objeto de crítica [*critique*] definido, reconocemos ahora no sólo nuestra propia imbricación en el objeto o el momento cultural, sino también la naturaleza performativa de cualquier acción o postura que podamos adoptar con relación a éstos<sup>6</sup>.

Los estudios que repiensen tanto la crítica como la práctica artística hoy (cabría la acotación: que repiensen la crítica en como una práctica de pensamiento-creación) parafraseando a Gene Ray, no dejan de lado su incidencia en el orden político y su mismo ser político. Él precisa en un texto de 2007:

La teoría crítica del arte no se puede limitar a recibir e interpretar el arte, siendo ésta la forma que la teoría del arte adopta bajo el capitalismo. Debe reconocer que el arte, tal y como se institucionaliza y practica hoy día —*bussines as usual*, en el actual “mundo del arte”—, es, en el sentido más profundo e inevitable, “arte bajo el capitalismo”, esto es, arte bajo el dominio capitalista. La teoría crítica deberá orientarse en cambio hacia una ruptura clara con el arte que el capitalismo ha sometido.<sup>7</sup>

Esta renovada forma de abordar la crítica se alinearía a aquello que reclama actualmente para el arte Nicolás Bourriaud, haciendo a su vez un repaso por los aportes de Félix Guattari. “Lo que importa -dice el estudioso francés- es nuestra capacidad para crear nuevos dispositivos en el seno del sistema de equipamientos

---

<sup>6</sup> Rogoff, Irit. *Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad*, 2003. Disponible en línea en <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp>. [última consulta: 14 de enero de 2017]

<sup>7</sup> Ray, Gene. *Hacia una teoría crítica del arte*, 2007. Disponible en línea en: <http://eipcp.net/transversal/0806/ray/sp> [última consulta: 20 de marzo de 2017]

colectivos que forman las ideologías y las categorías de pensamiento”<sup>8</sup>. La búsqueda de una escritura crítica que se desarrolle como acontecimiento le permite ubicarse a sí misma a manera de material pensante y le permite así también al pensamiento sobre las prácticas vivas ser reformulado en cada red de creación artística de la que forma parte la crítica.

El ejercicio de pensamiento-creación tiene, por tanto, en palabras de Suely Rolnik, “un poder de interferencia en la realidad y de participación en la orientación de su destino, constituyendo así un instrumento esencial de transformación del paisaje subjetivo y objetivo”<sup>9</sup>.

Por su lado, las inquietudes que lanza la estudiosa Marina Garcés que tomo para este trabajo, en un artículo publicado en 2006, podrían ayudar a poner en movimiento práctico lo que Rogoff o Ray apuntan como fundamental para el ejercicio crítico -y que se complementa con los otros autores mencionados transversalmente-: es decir, la cualidad performativa intrínseca al acto escritural y las condiciones políticas que implica asumir una crítica de ese modo. Las preguntas de Garcés son: “¿Cómo encarnar la crítica?” y “¿Cómo hacer que el pensamiento crítico tome cuerpo?”<sup>10</sup>

En esas inquietudes subyace la necesidad de repensar la crítica como un acto que surge de la sensación, es decir, de un acto que, al igual que lo tiene la práctica del arte vivo, tiene como uno de sus ejes la pregunta sobre el cuerpo, lugar por excelencia que recepta la potencia, a la vez que la activa. En el mismo texto, la

---

<sup>8</sup> Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006; página 113.

<sup>9</sup> Rolnik, Suely, “Geopolítica del rufián”, en: Félix Guattari y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005. Pág. 478

<sup>10</sup> Garcés, Marina. *Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos*, 2006. <http://cipcp.net/transversal/0806/garces/es>. [última consulta: 20 de marzo de 2017].

autora refiere que “encarnar la crítica significa plantearse hoy cómo subvertir la propia vida de manera que el mundo ya no pueda ser el mismo”<sup>11</sup>

El desplazamiento de una crítica racionalista y categorizante, a una entendida como acontecimiento que forma parte del sistema de relaciones presentes en la obra de arte, instala el oficio como práctica de constante diferenciación, de transformación. Al respecto, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua incluye desde el ámbito de la física algo que puede alumbrar –también- los propósitos aquí trazados para indagar en el oficio. Crítica: “Se dice de las condiciones a partir de las cuales se inicia una reacción nuclear en cadena”<sup>12</sup>. Esto implicaría que la crítica es el lugar donde se genera una transformación desde donde emerge, o más bien desde donde continúa una cadena de sensaciones y, desde ahí, de articulaciones de sentidos. No hay cierre, sino apertura de sentido.

La obra de arte y la escritura crítica sobre el arte son cómplices de la activación de un movimiento en cadena que trascienden el mismo circuito del arte e inciden en una pregunta sobre las formas de ordenamiento de lo social, desde una suerte de desordenamiento, o desde las diversas posibilidades de composición –siempre abiertas- de lo sensible.

Escudriñar en la potencia que puede tener el acto de escritura crítica, más allá de las lógicas instituidas, permite salir de los lineamientos del aparato crítico de las artes como institución hegemónica y de imposición de significación y de represión de su expansión posible. Una crítica obsesionada con la interpretación se vuelve normativa e impide que la cadena de sentido se abra de manera múltiple.

---

<sup>11</sup> 11 *Ibidem*

<sup>12</sup> “Crítica”. *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> edición), Real Academia Española, 2001, [última consulta: 22 de noviembre de 2016].

**Repensar la crítica. Desmenuzar el procedimiento. Imaginar otras modalidades de escritura.**

A partir de lo antes expuesto, se me ocurre proponer dos claves de re-ingreso al oficio de la escritura crítica sobre las prácticas vivas:

Presente y Cuerpo.

Propongo situar la reflexión en dos alumbramientos del presente que vive quien se dispone al oficio escritura crítica; pero –también- en lo que acontece en el presente móvil del desplazamiento entre esos dos momentos. Asimismo, en el lugar del cuerpo en esos momentos diversos de intensificación.

Para ello, intento situarme en estos dos instantes sensitivos y revisar algunas de sus activaciones singulares

Presente de la expectación

1. El cuerpo del espectador es activado por la obra, que es también un *corpus*.
2. El cuerpo es activado con y a través de los otros varios cuerpos junto a los que configura una comunidad efímera de espectadores.
3. El *textus* que tiene lugar y que activa a los sentidos, que configura una atmósfera, un paisaje, permite constituir un presente único, distinto al cotidiano donde hay una capa de sentido dominante.
4. La constitución de lenguaje y de *textus* se produce desde fuera del sujeto de la expectación: el lenguaje entra en su cuerpo y permite establecer comunidad con otros cuerpos.

Presente de la escritura

1. Presente singular, del individuo en soledad.
2. El eco de la comunidad efímera de la que formó parte, está contenida en su cuerpo.
3. Fuera del cuerpo no hay nada distinto a lo cotidiano, o a las composiciones espaciales del propio escribiente.
4. El lenguaje está dentro del individuo –antes espectador, ahora escribiente- y debe buscar su emergencia.

Inter-zona temporal  
Pregunta del/desde el/ para el cuerpo:  
¿cómo sostener los ecos de ese  
primer instante, en el desplazamiento,  
en ese momento 'entre' que conduce  
al siguiente presente intensificado?  
¿cómo mantener los afectos en el cuerpo,  
cómo sostener lo que ha sido dislocado  
por un nuevo lenguaje y ha puesto a temblar  
la propia estrategia para decir algo?

Tras hacer esos primeros apuntes, recojo lo siguiente:

El presente de la expectación es el tiempo singular (del individuo) en colectivo. Es el tiempo del 'yo' junto a la diversidad de personas que constituye el público y cuyos cuerpos están increpados individualmente en colectividad. La obra permite activar / compartir una fuerza común. Es un silencioso acto donde el lenguaje que es ofrecido por el corpus de la puesta en escena atraviesa los cuerpos de los presentes y provoca un modo de comunicación no entendida como transferencia de información, sino de apertura a diversas capas de sentido. Se trata de un lenguaje que activa un estado de encuentro, que propicia una constitución de comunidad efímera por los códigos que se otorga en ese presente en construcción y que plantea un modo de des-subjetivación frente a la subjetividad dominante que encapsula al yo, por fuera del espacio donde acontece la obra.

En el tiempo de la expectación, el cuerpo está convocado por una serie de mecanismos que configuran una atmósfera, un paisaje. Los sentidos están despiertos, están estimulados permanentemente de modo extra-cotidiano. Otros cuerpos, voces, sonidos, disposiciones diversas de luz, texturas, se amalgaman e invitan al cuerpo de quien observa a habilitar diversas zonas de sí para receptar estas sensaciones, que habitualmente, no debe activar cuando está en un intercambio del cotidiano.

Si el ensamblaje funciona, si todos los elementos que hacen esta realidad 'otra' que provoca el teatro, si estos se ensamblan inteligentemente, orgánicamente; es decir, si la tecnología utilizada muestra su capacidad de funcionamiento, no hay posibilidad de interferencia ni de entrada de tiempo cotidiano.

De muchos modos, este bloque de tiempo-sensación es capaz de provocar que deje de existir un afuera de la comunidad efímera constituida durante el tiempo que acontece la acción. El cuerpo es llevado por la experiencia a una temporalidad nueva. Y empieza a accionar una suerte de papel asignado en la máquina poética en la que está inserto.

El cuerpo del presente de la expectación es –a su vez- el que va albergando el material de trabajo de quien escribe en diferido sobre tal experiencia. Para el futuro escritor-crítico, su cuerpo de espectador es el dispositivo de registro al que tendrá que volver para construir un nuevo material que le permitirá varias cuestiones.

Entre lo más evidente que deberá propiciar es la articulación de un discurso relativo a lo visto y provocar un afuera de la experiencia. Es decir, abrir una especie de dimensión íntima sensible que, a su vez, propicie una dimensión social que debiese permitir la expansión del sentido de la obra (desde lo sentido por el cuerpo enfrentado a ella) y, al mismo tiempo buscar el diálogo de este eco con otros materiales de la escena artística en la que se inscribe. Sin embargo, también propicia algo menos evidente, pero, a mi criterio, fundamental: volver a poner en crisis el propio ejercicio de escritura, antes de constituir la escritura referida al objeto visto.

La praxis de la escritura crítica, de esa manera, genera un rebote de triple vía: hacia la obra a la que se refiere, hacia la escena socio-artística en la que esta se inserta y hacia el interior mismo de la misma práctica escritural.

Lo que planteo es pensar la crítica como una práctica corporal, puesto que se constituye desde la necesidad de escribir sobre y con un material que increpa al cuerpo y que ha trastocado su experiencia sensible. Son los ojos los que han registrado, es la piel, es el oído los que han registrado; es el cuerpo en su totalidad, atravesado por sus experiencias, el que ha captado el hecho artístico y el que porta en sí el momento de intensificación que le ha hecho escaparse del cotidiano y habitar un bloque de tiempo-sensaciones único y a la vez efímero. Y es ese cuerpo, atravesado por una intensificación de su aparato sensible (o no, pues a ratos la obra no tiene la capacidad de convocar con potencia al espectador), el que debe habilitar un 'decir' que no esté anclado en recursos de experiencias y saberes previos, sino que surja –sobre todo- como acto de resultado de ese encuentro.

Antes de debatirse con la dificultad de poner en crisis lo visto y sacar a luz un carácter de la puesta en escena (que serían, probablemente, los principios básicos de la crítica), en principio el escribiente está confrontado a imaginar una serie de tácticas que le permitan mantener vivo el encuentro con un material al que ya no tiene acceso, del que no tiene un registro tangible fuera de sí. Esto, porque que tal registro está en sí mismo, solo ha podido ser captado por su aparato sensible, reposa en él.

Desmenuzando los tránsitos de quien escribe la crítica, pienso en un problema medular al que se enfrenta el crítico: el de la *distancia* con respecto al hecho/material al que desea referirse. Se trata de un acto de distancia física y

temporal con el material referido, de activaciones distintas del cuerpo justo por este desplazamiento.

La intención de esta investigación es revisar y desarrollar tácticas orientadas a preparar al cuerpo para burlar estas distancias, o quizás, para concienciar su existencia y buscar modos de habitarla de otro modo.

Esta investigación – experimentación propone la observación y la activación de procesos, de técnicas y tecnologías que busquen des-automatizar los modos de ver, oír, percibir y permita una experiencia sensitiva des-anestesiada. A partir de ese lugar configurar la preparación para articular un lenguaje que lleve consigo el pulso corporal activado en el acto de expectación. Asimismo, constituir tácticas para preparar al cuerpo para des-automatizar el modo en que se produce en sí la escritura y, por ende, la escritura crítica sobre la obra.

Algunos mecanismos que pertenecen a las prácticas de las artes escénicas y otros que provienen de las prácticas de la experimentación literaria, sirven de medios para constituir esta investigación.





*“La experiencia vital de lo indecible y de lo incommunicable, paradójicamente,  
no se pueden dar sino mediante el lenguaje.  
En todo caso, lo que permite la poesía es salvar el sentido de la experiencia,  
no la experiencia misma, en otro lenguaje:  
lo decible y lo incommunicable se hacen posible poéticamente.  
El lenguaje poético tiene una zona que habilita esas instancias.  
Pero lo indecible y lo incommunicable no son equivalentes al lenguaje poético:  
el lenguaje poético no es el lenguaje de lo indecible y de lo incommunicable sino  
también su posibilidad de lenguaje”*

*-Eduardo Milán, poeta uruguayo.*

## Primera Unidad

### ***Decir como táctica para ampliar la resonancia de la obra y como táctica de autonomía de sentido.***

La écfrasis como método posible. Dos casos en poesía: Anne Carson y el poema “Figura sentada con ángulo rojo (1988), por Betty Goodwin” y Reiner María Rilke y “Torso de Apolo Arcaico”; y dos en prácticas performáticas: Matthew Reason con el proyecto “Writing the embodied experience: ekphrastic and creative writing as audience research”; y Claudia Castelluci con “The lesson of art in relation to Passing and Passers-by”.

Ante el cuadro Figura sentada con ángulo rojo (1988) de la artista canadiense Betty Goodwin, su coterránea Anne Carson escribe un poema. Si se observan los dos materiales puestos en relación, como constan en la publicación que los contiene, efectivamente se entiende que es el cuadro el que provoca la emergencia del texto. Sin embargo, al observar ambos detenidamente y por un momento apartarse de la información sobre qué provoca qué, fácilmente también podría cambiarse la perspectiva y decirse que es el poema el que empuja el advenimiento del cuadro.

En términos de nacimiento del sentido, no es posible determinar qué da origen a qué. El poema, así, bien pudiese decir que es el detonante de una nueva emergencia y no a la inversa. O, para decirlo más precisamente, con estos juegos de inversión lo que quiero proponer es la posibilidad de imaginar que detrás de esa imagen detonante –la del cuadro- hay otra(s) que ha(n) provocado su surgimiento y que además es posible que esta provoque que otra(s) le suceda(n).

En este caso preciso me atrevo a imaginar que estas dos son parte de una cadena de otra sucesión de imágenes (expresada en diversos soportes de lenguaje) y que estas, desde su singularidad, las puedo entender como momentos de intensificación de aquella serie en donde se provoca de tanto en tanto diversos

modos de alumbramiento de sentido.

Si sigo esa línea que arbitrariamente planteo puedo decir que en este caso particular es notorio que en el trabajo de provocación de una imagen a otra algo se mantiene del pulso inicial y, la vez, algo se desdibuja y se configura de modo siempre nuevo. Esto, porque la forma nueva en la que se hace manifiesta la imagen; de otro modo dicho, el lenguaje nuevo en el que se encarna trae consigo un sistema de referencias que le son propios. Asimismo, porque el cuerpo de aquel que maneja tal lenguaje, el cuerpo del creador, tiene a su vez su propio sistema de referencias que va a detonar una apertura de sentido. El árbol genealógico del lenguaje y de su operador, se vierten en la articulación de un decir singular ante la imagen desplegada y provoca la aparición de nuevas imágenes –de otra naturaleza, en este caso escritural- que van a continuar provocando cadenas sensibles nuevas.

A continuación, el cuadro en cuestión, y seguidamente el poema de Anne Carson.



Goodwin, Betty. Seated figure with red angle. Pintura. Canadá, 1998. Imagen tomada de la web: Disponible en línea en: <https://auladefilosofia.net/2017/02/27/anne-carson-decreation-2005/betty-goodwin-seated-figure-with-red-angle-1988/> [última consulta, 1 de febrero de 2018]

Si el cuerpo es siempre profundo pero es aún más profundo en la superficie.  
 Si los condicionales son de dos tipos reales e hipotéticos.  
 Si estás empujando, empujando y luego comienza a arrastrarte.  
 Si la policía en esa ciudad quemase las manos de la gente con un soplete.  
 Si (cuerpos) muy oscuros o rojizos nadan allí.  
 Si después ella se sentara como haría una persona mayor, sin los pantalones puestos, confundida.  
 Si te adentras, si excavas, si te arriesgas a reconstruir.  
 Si el punto que durante años ha sido alimentado se aviva un poco.  
 Si la figura sentada empezara con una idea de interrogación.  
 Si hubiese una calidad de luz eléctrica muy fuerte.  
 Si tuvieses la idea de la interrogación.  
 Si la interrogación es un deseo de conseguir información que no se da ni se ofrece libremente.

Si enterrada sin dejar casi huella en lo oscuro de su energía sedente, dentro de tu cuerpo hay otro cuerpo a la deriva.  
Si al principio sonara como lluvia.  
Si tu defensa es perfecta fueron los árboles después de todo los que se alejaron.  
Si los objetos no son sólidos.  
Si no hay caras, si lo que tú interrogas no son caras.  
Si el rojo te hace pensar en la suerte o en cómo opera la suerte.  
Si los pies se cruzan de modo que se escurre, escurren (Cristo) las analogías.  
Si como dice Artaud quien no huele una bomba cocida y un vértigo comprimido no merece estar vivo.  
Si eliges qué deshacer, si sabes cómo tomar esa decisión.  
Si la conduces hacia el agua.  
Si le ofreces un regalo digamos un pensamiento de Pascal.  
Si le das “fracciones infinitas de soledad” (Nabokov).  
Si le da un poco de Artaud como “todos los escritos son mierda todos los escritores son cerdos”.  
Si los condicionales son de dos clases posibles e imposibles.  
Si ella se aleja deslizándose, si tú lo haces.  
Si el rojo es el color del cliché.  
Si el rojo es el mejor color.  
Si el rojo es el color del dolor del arte.  
Si Artaud es un cliché.  
Si los artistas te dicen que el arte es *anterior al pensamiento*.  
Si quieres saber cosas como dónde está exactamente esa pierna.  
Si los caballos estuviesen agotados.  
Si ella suplicara, si viniera a la mesa, si la secuencia no importa.  
Si comienza, un hilillo, este fino y lento gotear de la mente.  
Si quieres saber por qué el escurrirse afecta tus nervios.  
Si quieres saber por qué no puedes alcanzar tus propias ideas bellas.  
Si en cambio llegas al borde de lo pensable, que se filtra.  
Si detienes las filtraciones con condicionales.  
Si los condicionales son de dos tipos reales e irreales.  
Si nada permanece.  
Si ella espera junto a ella misma.  
Si Miroslav nos advirtió del exceso de inteligencia de los animales de laboratorio.  
Si cuidar de ella es la noche.  
Si un enigma entrara en la habitación.  
Si todos los demás enigmas lucharan por salir.  
Si fuera de aquí la luz huyera de las copas de los árboles que se alzan sobre un muro de ladrillos de enfrente.  
Si los condicionales son de dos tipos ahora es de noche y todos los gatos son pardos.  
Si todas las víctimas de David exceden por decenas de miles a todas las víctimas de Saúl.  
Si ellos no sienten el dolor igual que nosotros.  
Si condujeras hasta aquí con juguetes en el asiento trasero.

Si escribieras una palabra en el suelo de la celda con gotas de agua y la videograbaras mientras se seca.

Si Vitrubio dice que ningún templo puede ser construido de manera coherente a menos que se arme exactamente como un cuerpo humano.

Si el rojo es el color de la letra cursiva.

Si la letra cursiva es una tentación para el pensamiento.

Si Freud dice que la relación entre mirada y lo que se desea conlleva seducción.

Si Vitrubio no habla sobre dismantelar los templos pero podemos suponer que el mismo canon es válido.

Si la seducción no está al servicio de nadie.

Si los condicionales son de dos tipos seducidos y despiertos.

Si no importa cómo te sostienes sobre uno no puedes ver al otro, no puedes rozar la médula del sueño, no puedes leer lo que era esa palabra.

Si “hipotético” aplicado a los condicionales quiere decir que la prótasis es falsa.

Si (por ejemplo) “no hubieras destruido el barómetro esto nos hubiera prevenido” implica que ahora estamos en medio de un temporal.

Si de hecho es una noche clara yo diría que casi implacablemente clara.

Si el condicional viene antes de condimento y condolencia.

Si no quieres recordar qué palabra era.

Si tu vida te desorienta (*vida taimada*).

Si la lluvia azota tu cara como las crines de todos los caballos de este siglo.

Si los condicionales son de dos tipos inscritos y *donde puedo escribir esto*.<sup>13</sup>

Si me detengo en estos materiales, podría decir que el primero –la imagen del cuadro- contiene y sintetiza una serie de fuerzas. El sentido se constituye en la superposición de trazos diversos y genera una especie de espesura condensada en el espacio físico del cuadro. Hay algo en la composición que coquetea con lo fallido, con lo inacabado o con lo desgastado. Existe algo vinculado con el contrapunto del blanco y negro y la línea roja -pequeña pero contundente- que genera una especie de dislocación en el conjunto o, al menos, una pequeña intensificación operada por contrastes. El mismo trazo con el que se constituye la imagen (un trazo que recuerda más a la idea de boceto, o de borroneo inicial), la ausencia de rostro del cuerpo que protagoniza la escena congelada en el tiempo, la postura de este cuerpo, la mancha sobre el que reposa el mismo, entre otros detalles, postulan la

---

<sup>13</sup> Carson, Anne. *Decreación*. Madrid: Vaso Roto ediciones, 2014; pág. 149

presencia de una imagen espesa y a la vez enigmática.

La misma condición plástica de la obra, su técnica, hace posible esta suerte de tensión sobre sí misma. Jean-Luc Nancy lee siempre la técnica enlazada con el arte y, desde ahí también con la poesía en el más amplio sentido del término. La técnica sería, en sus palabras: “este arte, esta operación calculada, este procedimiento, este artificio (que) produce algo no con miras a otra cosa ni a un uso, sino con miras a su propia producción, es decir, a su exposición”<sup>14</sup>. El poema que escribe Carson, así, frente a tal cuadro ensaya posibilidades de respuesta utilizando una técnica precisa de escritura. Al contrario de replegar hacia adentro la fuerza que logra apresar Betty Goodwin en su cuadro, la poeta despliega, desovilla, ejerce el sentido hacia un afuera y ocupa un discurrir del tiempo que en el cuadro está contenido en el trazo inscrito en el presente que inscribe la materialidad de la pintura.

Para que acontezca el despliegue y/o para que se produzca (un intento de) la dilucidación de ese enigma que en el cuadro parece estar apesado por sus propios límites físicos, busca tentativas de respuesta mediante una estrategia formal. Se vale de una herramienta de lenguaje que le permite desarrollar estos dobleces en expansión: el uso de condicionales. La técnica empleada ayuda a que este movimiento se provoque de modo orgánico. Un pensamiento que no para de hacer asociaciones, ya que el cuerpo parece ser tocado por la inquietante imagen de la artista visual, también de origen canadiense. La relación de formas-fuerzas, de las que hablan autores como Deleuze, Rolnik o Pélbart están presentes muy claramente en el ejercicio de ambas artistas.

---

<sup>14</sup> Nancy, Jean-Luc, *óp. cit.*, p 217



La obra de Carson, al tiempo de que habla del cuadro de Goodwin, le habla a este. Pero, además, le habla a la misma escritura sobre la expresión de su capacidad plástica frente a una obra. Y eso se vuelve manifiesto en el decurso de su propia producción. Es la propia escritura la que se vuelve gesto que abre nuevas posibilidades del decir. En rigor, es capaz de volver visible mediante ciertas estrategias formales que la hacen sobrepasar las posibilidades meramente descriptivas que podrían asumirse delante de una obra, al tratar de hablar sobre ella. En el momento en que este hablar se permite ir a una zona del más allá de lo visible; es decir, a indagar en una suerte de pliegues contenidos y a penas entrevistos de la misma, en un primer momento. La escritura como tal, de esa manera, está convocando al advenimiento de una agitación de lo que puede quien observa, pero también de lo que puede la palabra.

El condicional mantiene abierta la posibilidad de alargamiento y multiplicación del texto. Provoca la posibilidad de imaginarlo al infinito. Y permite, como dice uno de los mismos versos del poema, comience “un hilillo, este fino y lento gotear de la mente”, que por acumulación da cuenta de la espesura que estaba condensada en el cuadro.

En el ejercicio de desovillar las sensaciones primarias que se despiertan en su cuerpo ante la obra, Anne Carson no renuncia a una dimensión, por decirlo de algún modo, racionalista, que la convoca la propia escritura frente al cuadro. Estas ‘sensaciones puras’ –por llamarlas de cierta manera- se erigen también gracias a unas construcciones sociales, a los referentes y las imágenes de sus constelaciones afectivas en el mundo del arte.

En el poema, el método de la escritura trae consigo a referentes que también nos permiten una suerte de radiografía cultural-sensible de la autora: Artaud,

Nabokov, Pascal atraviesan el texto y en tanto nombres hacen guiños a cierta sensibilidad, son contenedores de sentido que van más allá de la mera referencia.

En cierto momento el texto deja de estar referido solamente al cuadro para crear un campo sensible mayor. Empieza a encarnar la noción primaria de texto= *textus*, tejido. La mirada de Carson se desplaza del objeto visto hacia otras imágenes antes vistas por ella, que vienen de diferentes fuentes. Las cadenas de relaciones hacen amplificar todo y uno desde su lugar de lector, entonces, repentinamente está en el poema, en el cuadro de Goodwin, pero también está en el mundo de la autora, a la vez que una zona compleja y abierta que le permite entradas y salidas e invitaciones a generar nuevos entramados.

Estas aperturas de sentido que provoca el texto de Carson a la imagen de Goodwin y a la inversa, además de lo que se genera en su puesta en relación, me hacen pensar en unas claves fundamentales desde la praxis para interpelar el ejercicio de escritura crítica sobre las artes en general hoy. Y se me ocurre, básicamente, porque este ejercicio logra sacar a la luz un carácter y permite ver un más allá de la obra gracias a la invención de una técnica que permita dar apertura a mostrar los afectos que se producen ante lo visto sobre el cuerpo de quien escribe. Asimismo, porque no pretende calificar y clasificar al material desde el que se detona sino que se permite entrar en el mismo flujo de sentido para provocar, desde ahí, su expansión y su transformación.

El poema de Carson no tiene a intención de nombrarse a sí mismo como crítica. Pero como en la médula de la crítica hay una necesidad de decir sobre y frente el arte, y como tal escritura, la que se hace frente al cuadro, tiene esa misma necesidad, lo traigo a colación.

Si hurgo un poco más, el libro en el que está contenida esta respuesta poética ante el cuadro se llama *Decreación*. Carson toma este término de la filósofa francesa Simone Weil, quien habría dicho que la *Decreación* consisten en provocar el paso de lo creado a lo increado<sup>15</sup>, lo cual podría leerse como un movimiento que desplaza del objeto terminado hacia su material que lo detona, hacia la fuerza que está en su médula.

En la elección de este título para su libro la escritora canadiense y en el recorrido que hace en él por los diferentes ‘géneros’ (aunque cada uno de los trabajos que consta en este libro parece dinamitar la noción misma de género) se muestra su necesidad de desmenuzar la materia creada, para ir hacia aquello más elemental que sostiene o constituye la obra en cuestión y desde ahí crear. Lo digo, siguiendo la línea de la conceptualización mencionada en el párrafo precedente en primera instancia –hecha por la propia Weil–.

Cabe señalar que, en el mismo libro, más adelante, Weil apunta que “participamos en la creación del mundo al de-crearnos a nosotros mismos”<sup>16</sup>. Ello me lleva a pensar que ninguna creación como un alumbramiento del sentido es posible si quien la experimenta no ha pasado por un proceso de desarticulación de sí mismo, de su lenguaje, de su modo de enunciación habitual.

El término *Decreación* parece lanzarnos una pista adicional: algo en quien escribe debe ser movilizado, desmenuzado, para que una renovada escritura (en el sentido más amplio del término) acontezca. Algo de la dimensión sensible debe permitirse una maleabilidad para que el “yo” salga del lugar conocido, para acceder a una zona del sentido que no está exhibida en la primera capa de la evidencia. En la escritura de Carson es notorio que la escritura se produce no desde unas lógicas

---

<sup>15</sup> Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Librairie Plon, 1947; pág 42. (la traducción de la cita es mía).

<sup>16</sup> *Ibid*, pág 44

premeditadas, sino que su sentido se produce a sí mismo en su propio devenir.

...

Si bien el poema no tiene la pretensión de operar críticamente, como decía en líneas anteriores, se me ocurre –por supuesto arbitrariamente- leer el trabajo de Anne Carson desde una determinada clave, que es la de la écfrasis. Se trata de una práctica que está en la antesala de la configuración misma del ejercicio crítica, correspondiente a la tradición griega clásica. Siendo esta poeta profesora de griego y al repasar su obra y ver cómo la misma está poblada diálogos con la tradición griega, es que me atrevo a colocar este trabajo como una práctica que está en la línea ecfrástica; y, además por lo que ella da cuenta.

La écfrasis es aquella figura que da cuenta del ejercicio de traslación de la imagen al texto. Se trata de poner en palabras aquello que ha sido registrado visualmente. Según varios estudiosos este es, quizás, uno de los modos primarios en donde se muestra el movimiento de la experiencia sensible, lo captado por el cuerpo, hacia el discurso verbal.

Musterberg explica que el objetivo de esta forma literaria es “hacer que el lector vea la cosa descrita como si estuviera físicamente presente”<sup>17</sup>. Inmediatamente, al leer este modo de definir la écfrasis por esta autora, me surge una pregunta concreta de carácter metodológico: ¿Cómo provocar que el lector sienta que está “presente” ante la cosa descrita? Como tentativa inicial de respuesta se me ocurre decir –y retomando mi propia condición de lectora del poema de Carson frente al cuadro de Goodwin- provocándole una reacción que apele a sus sensaciones físicas, que toque su cuerpo.

Asimismo, esto permite reconocer es que quien tiene la posibilidad de

---

<sup>17</sup> Musterberg, Marjorie. *Writing about art. Revised edition*. Posición en Kindle 163 (Edición Kindle)

generar el ejercicio ecfrástico no solo debe desarrollar una descripción sobre el objeto, sino que la descripción debe ser lo más próxima a los afectos que se producen en su cuerpo a partir de esa relación. Es decir, ante la imposibilidad de poner el cuerpo en presencia (el del lector) quien habla debe prestarle su cuerpo (sus sentidos), lo que este ha sentido, para convocar a la expansión de esos afectos que han provocado en él el estar frente a lo visto y así intentar replicar la experiencia de aquel presente, de aquella presencia que se posa ante quien ve. Y que se instituye, al mismo tiempo, como una experiencia otra.

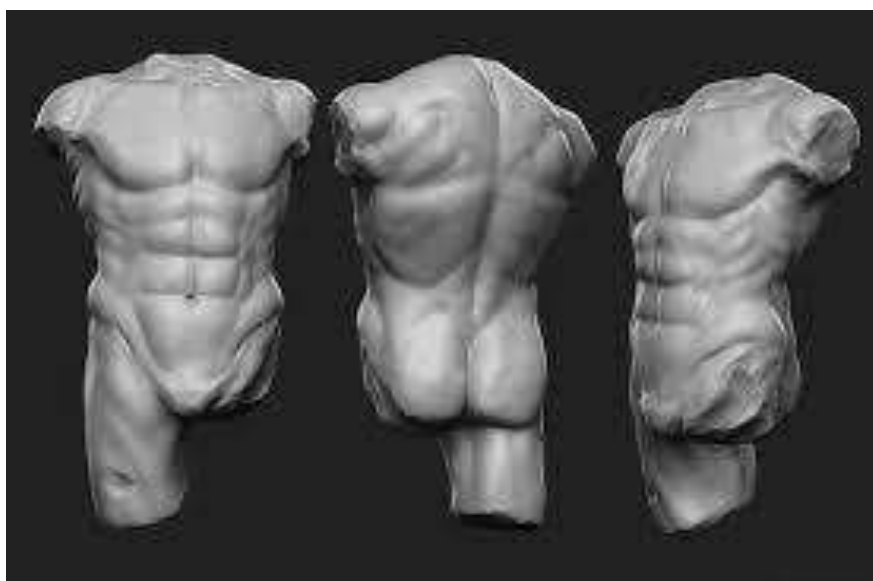
Por eso, la descripción ante la cosa vista, como señala Musterberg no podría, me permito inferir, una práctica que esté constreñida a la mera recuperación y enunciación de los materiales constitutivos de aquella (una descripción epidérmica), pues esto no daría cuenta de las capas de sentido que implica a construir una experiencia espectral.

Ante lo visto se revela algo que está más allá de la materia. O más bien, se revela una especie de sentido contenido en la materia que no pareciese –sin un ejercicio de agudeza- ser accesible. Debajo de la cosa siempre hay algo que brota que no está en el territorio de lo tangible sino de lo inefable, de lo indecible, pues está compuesta por los afectos que emergen ante los materiales. El ejercicio es poner en palabras lo que se ha quedado en una suerte de zona muda.

## ***Escribir el vacío. Materializar la experiencia ante lo inmaterial***

Otro ejemplo generado por un poeta, en donde la práctica ecfrástica genera un desdibujamiento de tal magnitud que la escritura nos convoca no solo a ver lo que está, sino todo aquello que no está, que puede ser completado por lo sugerido por la obra y por lo que los sentidos (los del escribiente) captan y empujan a escribir más allá de lo posible, es Torso de Apolo Arcaico<sup>18</sup>, de Reiner María Rilke (Praga, 1875-Suiza, 1926).

A continuación, la imagen de la que surge y el poema:



Torso masculino, llamado Torso de Mileto. 480-470 a.C. Museo de Louvre. París. Escultura. Imagen tomada de la web. <https://weheartit.com/entry/200911682> [última consulta: 2 de febrero de 2018]

No conocemos la inaudita cabeza,  
en que maduraron los ojos. Pero  
su torso arde aún como candelabro  
en el que la vista, tan sólo reducida,

persiste y brilla. De lo contrario, no te  
deslumbraría la saliente de su pecho,

---

<sup>18</sup> Rilke, Reiner María. Torso de Apolo Arcaico. Disponible en línea en <http://www.letrasenlinea.cl/?p=197> [última consulta: 20 de julio de 2017]

ni por la suave curva de las caderas viajaría  
una sonrisa hacia aquel punto donde colgara el sexo.

Si no siguiera en pie esta piedra desfigurada y rota  
bajo el arco transparente de los hombros  
ni brillara como piel de fiera;

ni centellara por cada uno de sus lados  
como una estrella: porque aquí no hay un sólo  
lugar que no te vea. Debes cambiar tu vida.

Curiosamente Rilke comienza su descripción desde la ausencia, poniendo palabras en donde la materialidad se corta. Rilke ante esta imagen se planta para inquietar la palabra desde el vacío. Sus versos completan el hueco. Los versos se posan en la falta y en cómo esta afecta la materialidad en la que se inscribe. Cabe recordar que este poeta se sentía increpado por las artes plásticas. Por ejemplo, frente a visitar una exposición que recoge la obra del francés Paul Cezanne, tras su muerte, se queda tan consternado, que inicia una correspondencia con su esposa sobre cómo esta obra lo inquieta y que, posteriormente, darán vida al volumen Cartas a Cezanne. O la correspondencia que entabla con Rodin (integradas den Cartas a Rodin), de quien fue su secretario particular y con quien entablaría un intenso vínculo.

Volviendo a este caso singular, el del torso de Apolo, es notorio que el poema revela que hay una relación erótica con el objeto visto. De la mano de la escritura a uno, en su papel de lector, no solo le es posible recorrer el torso de Apolo con gran precisión, sino también le es posible sentir cómo afecta al cuerpo del escribiente dicha imagen, cómo lo interpela físicamente, sensorialmente, vitalmente.

Tanto se revela desde esta ékfrasis sobre el objeto visto, sobre sus elementos no existentes, pero también observados, y tanto muestra sobre la propia plasticidad de la escritura, que el mismo ejercicio la lleva a salir del campo de

relaciones al que está confinada. Es decir, va más allá de establecer un vínculo entre quien escribe, el objeto mirado y un potencial lector futuro, así como propicia otras posibilidades de tejido de sentido.

Este movimiento ‘más allá’ se manifiesta, al menos, de dos maneras:

1. En la relación que provoca la escritura sobre esta imagen en particular y lo que esta le dice al campo de la imagen. Es decir: el texto permite la observación del material al que hace referencia, pero –también- le permite a la escritura ser portadora de unas reflexiones sobre los límites y a la vez sobre los des-bordes de la imagen. El ejercicio invita a desarrollar un pensamiento que está en una zona más allá que la relación primaria establecida, que sería la relación entre la imagen del torso de Apolo y quien escribe; o entre esta y la escritura. El vínculo provoca la constitución de un pensamiento crítico sobre lo que las imágenes pueden, sobre cómo estas se erigen. Es decir, en sí mismo esta escritura alberga una latente teoría de la imagen que está llamando a ser desovillada.
2. En el vuelco final al que deriva el propio ejercicio ecrástico y el efecto rebote que tiene este sobre el procedimiento de búsqueda de sentido, a través de tal ejercicio. Si se retoma el remate de este poema, es posible notar que se abre algo totalmente por fuera del mismo material que detona la palabra. Inquietantemente, el poema, tras dar cuenta minuciosamente del torso de Apolo, concluye con un verso que estalla la misma experiencia ante él: “Debes cambiar tu vida”. La voz poética se lanza –pareciese- a hablarle al escribiente y al potencial lector sobre su propio lugar no solo frente al arte, sino frente a su existencia. Y aquí pareciese acontecer aquello que dice el poeta y semiólogo peruano Mario



Montalbetti: “Los versos que entendemos completamente nos decepcionan (...) Los versos que apreciamos, los versos con los que nos deleitamos, aquellos con los que a fin de cuentas nos quedamos, contienen siempre un resto indomesticado”<sup>19</sup> . En esa apertura hacia lo indómito, la escritura revela que su potencia también se inscribe en una zona misteriosa que pide ser atendida.

La escritura de Rilke no habla tan solo del torso de Apolo. Este texto habla del mismo Rilke: la escritura es el habla del cuerpo del escribiente tocado y decreado ante ese cuerpo al que se enfrenta, pero también es el habla de la zona extraña a la que ha sido lanzado por este. Y también habla sobre las esferas reflexivas que esta dimensión sensible inquietada puede permitirle a su pensamiento singular y a unas posibilidades del pensamiento (el de cada individuo que es convocado a este encuentro), en general, a expandirse.

Hay una manera de concebir al poema –dice Eduardo Milán- “como ese momento en que la escritura nos permite saber qué está haciendo, por qué al llegar al cruce de caminos elige uno y no el otro”<sup>20</sup>

La escritura sobre / frente a la obra, se convierte –por lo tanto- en una escritura que abre muchas más posibilidades que las que pareciesen estar referenciadas. La escritura articulada desde esta lógica hace visible sus capacidades, pero -también- sus propias incapacidades, sus zonas grises, su más allá del sentido y su dificultad para acceder a la completud del sentido, al tiempo de su deseo también de estar próximo a este. Su intento y su rebeldía frente a la subordinación lógica se expresan en estas prácticas que estiran hasta tensar y

---

<sup>19</sup> Montalbetti, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2014; página 58

<sup>20</sup> Milán, Eduardo. *En la crecida de la crisis. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2013; página 345

alumbrar la práctica corpo-escribiente.

...

Que los dos primeros ejemplos sean de poetas que hacen ejercicios de écfrasis frente a dos obras plásticas, los he elegido justamente porque dan cuenta del carácter insumiso que tiene el lenguaje poético en relación con las formas narrativas dominantes. La poesía, en general, se presenta como forma de resistencia a los discursos que informan y ordenan. La presencia de la descripción que deviene imagen escritural, resulta fundamental para pensar en otras aperturas para hablar de la fuerza que está contenida en una obra. El uso de un lenguaje que repentinamente salta del flujo de sí mismo al extrañamiento provoca también posarse frente a un sentido plástico, maleable y expandible, y no a una estrategia de entendimiento unívoco o de definición del sentido (y de su clausura).

Nancy, en relación con la resistencia poética refiere que:

es una resistencia al discurso (...) que no es una resistencia al concepto, ni a la razón, ni al juicio ni a la lógica o a la prueba, sino que es una resistencia al infinito (al “mal infinito”, en términos hegelianos) del discurso que se agota, cuya ley es un agotamiento infinito necesario en su orden y, sin embargo, agotador, y que se agota, por decirlo así, bajo la conminación paranoica de constituir lo verdadero constituyéndose a sí mismo, asumiéndose y reabsorbiéndose en su autoconstitución y autocomprensión.<sup>21</sup>

Estos ejercicios poéticos que se dan en resonancia con ciertas obras o como derivas de su estado de encuentro, permiten repensar el lugar del cuerpo como dispositivo de registro de quien escribe y activan desde ahí unas posibilidades más amplias a la escritura, que la ubican como una actividad que, al encarnarse, revela su compromiso con el presente de la expectación, así como del presente de la escritura. Esto último, porque si bien siempre el espectador-escribiente llega al

---

<sup>21</sup> Nancy, Jean-Luc, *óp. cit.*, p 139.

encuentro con la obra con una serie de vivencias propias, algo se juega en el instante del suceso, que va a convocar un vocabulario particular para nombrarse. Una escritura de esta naturaleza muestra su plasticidad y su condición a veces inacabada, abierta. Y es en ese estado maleable de su propia materialidad que es posible revisar la potencia de vida que hay en los encuentros e identificar posibles ampliaciones de la experiencia que se resisten entrar a marcos fijos o conocidos.

### ***Nombrar aquello que se fuga en movimiento***

Si bien desde el primer momento de encuentro con una obra plástica unas sensaciones se activan y son determinantes para articular sentido frente a ella, también es cierto que la fisicalidad de la misma permite que quien la observa puede retornar a esta, volver a poner el cuerpo ante su presencia, abrir los sentidos ante ella una vez más. La materialidad permite que haya una relación en el tiempo que puede multiplicarse o ahondarse por esa posibilidad de retorno a ella. Por el contrario, cuando aquello visto es un trazo que, aunque con una materialidad, se escribe en movimiento en el espacio y en el tiempo, lo que revela que su cualidad primaria es la efemeridad (las artes de la escena), de tal manera el proceso de articulación de sentido y con ello del decir ante ese objeto abre desafíos distintos que los propiciados por una materialidad fija.

Las huellas que quedan en el cuerpo no pueden volver a buscar el elemento físico que las detona para constatar su tránsito o para ofrecer una nueva capa sensible en el nuevo tránsito, profundizarla. La única materialidad que prevalece es el propio cuerpo de quien ha receptado aquella experiencia efímera y es desde ahí que se constituye otra materialidad, que es la de la escritura.

Hay que reconocer en procesos como tales que es la escritura la que se instituye como única huella posible de lo que fue, no solo para la transmisión de la experiencia, sino para operar como un recipiente de los sentidos que es capaz de abrir la experiencia. Y es a partir de ahí desde donde genera nuevos desde los que se expande la práctica a la que se hace referencia; y, por supuesto, la escritura como tal.

Algunos investigadores que trabajan sobre modos de articulación de un discurso ante y para la escena utilizan el recurso de la écfrasis, pero cabe decir que

este marco de lenguaje le genera otras modulaciones y otros retos a la propia práctica ecrástica. Al respecto, Christopher Balme, citado a su vez por Patrice Pavis, refiere: “todo investigador de espectáculos que se ocupe de describir y analizar la representación realiza por definición una ekphrasis: intenta entregar las imágenes fugitivas de los cuerpos y de los arreglos espaciales en un lenguaje escultural que, por definición, se desliza hacia la metáfora”<sup>22</sup>. En la definición de este estudioso están unas claves importantes para sucumbir en la escritura sobre y a partir de las artes escénicas, desde esta herramienta: 1) la idea de imágenes fugitivas de los cuerpos y 2) lo relativo a la espacialidad.

Evidentemente hay algo que trazan los cuerpos en el espacio, pero también en el tiempo, que es imposible de asir, de contener, de registrar sin que este procedimiento esté matizado por una suerte de desfase. Pero también cabe anotar una tercera clave, que es lo que él apunta como el desliz hacia la metáfora; es decir, la traslación de un sentido literal a uno figurado.

Un investigador que se ha preocupado por cómo se efectúa este procedimiento de escribir sobre este tipo de prácticas y de permitir que prevalezca una dimensión corporal en la escritura sobre las mismas es el inglés Matthew Reason. Enmarcado en un proyecto mayor denominado *Watching Dance: Kinesthetic Empathy Project* (<http://www.watchingdance.org/>), el trabajo de él, especificado a continuación, se basa en investigar ciertas audiencias y sus reacciones frente a la escena.

En su indagación, su interés se centra en buscar tácticas de escrituras que les permitan a espectadores –especializados o no- dar cuenta desde la palabra de

---

<sup>22</sup> Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2016; página 95.

esas experiencias que habitualmente son referidas como inefables, por su condición efímera y por las fuerzas que moviliza y se ubican en el orden del cuerpo y del espacio y, por ello, parecen exceder a la palabra.

En un texto en donde él desmenuza tal proceso y las exploraciones desarrolladas para constituirlo, el investigador da varias pistas para esta investigación, que se mueven en tres líneas, básicamente, según identifico:

1) Desarrollar la figura del espectador-autor. Es decir, abrir la posibilidad al espectador de imaginarse a sí mismo como posible sujeto de constitución de sentidos.

2) Buscar tácticas para expandir la experiencia sensitiva y verterla en otro lenguaje (el de la escritura), que a su vez rebote en la escena; es decir, generar una movilización de lo sentido al sentido (como significado) para concebir una escritura de registro y a la vez de apertura del sentido.

3) Insistir en el trabajo de constitución de un lenguaje que permita volver a dotar de materialidad lo inefable. O sea, incitar a la producción de unas escrituras que se ubiquen en aquel espacio suspendido provocado por una experiencia que parece ser de otro orden que el decible.

El proyecto de Reason –al que llego a través de un artículo donde él reconstituye su propia práctica<sup>23</sup>– plantea algo fundamental medularmente: la relación de la escritura como metodología de investigación sobre la escena y sobre la propia escritura, cosa que se entronca con los ejercicios ecfrásticos antes mencionados desde el ámbito de la poesía, pero que en este caso son desarrollados deliberadamente como un método de aproximación a la obra y no

---

<sup>23</sup> Reason, Matthew. “Writing the Embodied Experience: Ekphrastic and Creative Writing as Audience Research”, on *Critical Stages*, 7, Department of Theatre and the College of Fine and Applied Arts at the University of Illinois, 2012. <http://www.critical-stages.org/7/writing-the-embodied-experience-ekphrastic-and-creative-writing-as-audience-research/>. La traducción es mía. [última consulta: 20 de julio de 2017].

como obra en sí. En particular, este investigador se posa en la escritura poética, que, parafraseándolo, muestra una serie de posibilidades cuando esta es ecrástica; o para precisar: poético-ecrástica.

Según relata en el artículo en cuestión, para dicha experiencia reclutó dos grupos de participantes. El primero estuvo conformado por siete escritores que estaban cursando el grado o posgrado de programas de escritura creativa en la Manchester Metropolitan University. Ninguno de los miembros de tal grupo, explica tal artículo, había tenido una experiencia regular como observador de danza. El otro grupo fue constituido por un equipo de gente que, pese a no tener experiencia en prácticas de escritura, eran asiduos observadores de danza.

A partir de piezas vistas (cosa que puede leerse con más detenimiento en el texto referido), desarrollaron ejercicios escrituras básicos, con guías específicas. Los participantes asistieron a una función escénica a mitad de semana y participaron de un taller de escritura creativa el sábado sucesivo a la presentación. La consigna que llevaron los espectadores-escritores –según se relata en el mismo texto- implicaba, en principio, buscar un lugar calmo para situarse: pensar en la performance observada y abrirse a un proceso de escritura de flujo de conciencia.

La primera práctica de escritura tenía que acontecer justo después de ver la función: durante dos minutos tenían que anotar las cosas que cada uno vio en la performance. Luego, por dos minutos más escribir sobre lo que pensó en respuesta a la performance; y, finalmente, durante dos minutos adicionales registrar cómo se sintió mientras la estaba viendo. El ejercicio implicaba que el día posterior a la muestra repitieran estos procedimientos, sin mirar los resultados de la escritura anterior.

Los resultados que arrojó el procedimiento, según constata Reason,

implicaron, primeramente, que el grupo de observadores habituales de danza escribieron más que los que tenían práctica escritural y que, además, “tenían más que decir”. Así también, y en vínculo con aquello, fue notorio que una mayor experiencia de observación provocó una mayor alfabetización sobre lo visto. Finalmente, que las segundas escrituras empezaron a deslindarse de la experiencia primaria para ir a generar asociaciones de esta con otras formas de arte o experiencias artísticas. Es en el advenimiento de este segundo momento que empezaba –según refiere en el texto- una especie de especulación sobre la naturaleza de la danza o el sentido.

Más allá de los detalles que pueden seguir leyéndose, como referí en líneas anteriores, en el mismo trabajo de Reason, me interesa pensar con este procedimiento, en tres cosas fundamentalmente. La primera es en la cuestión de quién es capaz de escribir, quién está autorizado para la escritura o quién tiene la autoridad de decir algo sobre lo visto. Claramente, el ejercicio parece decirnos que cualquiera que se disponga a observar, a comprometerse con el acto de observación regular y que pueda poner en juego su propia subjetividad frente a lo visto puede hacerlo, lo que se conecta en páginas anteriores con la explicación del proceso de decreación.

Segundo, que el proceso de escritura frente a la obra es un proceso complejo y que es siempre relacional. Es decir, no es suficiente con saber escribir para decir algo sobre la obra. Hay una relación intrínseca entre observación y escritura; o sea, entre el desnudamiento e intensificación de la mirada y el advenimiento de una escritura que sea capaz de captar esa espesura que se recibió desde los sentidos. Se trata de un procedimiento que requiere un doble entrenamiento, una doble concienciación.



Tanto este punto como el punto precedente eliminan la idea de la escritura como un oficio patrimonio cerrado a un círculo de especialistas, para pensarla a manera de práctica que puede habilitar cualquiera que conozca una determinada grafía y la des-cubra como proceso orgánico, sensorial, sensible.

Finalmente, lo que me interesa poner sobre la palestra es cómo opera el tiempo en estos procedimientos que activa Reason. Él propone consignas que deben ser ejecutadas inmediatamente después de la obra y otras que deben ser articuladas un día después. Lo punto porque en esa pérdida de conexión con el objeto primario referido, que él detecta en las segundas escrituras (aquí la lejanía temporal), también se produce una ganancia, pues estas provocan nuevas conexiones que derivan hacia una especie de red en la que el acontecimiento en cuestión puede ser (re)escrito.

Hay una especie de muestra, a través de la escritura, de cómo la distancia temporal provoca un desplazamiento de locación. Ya se está menos en el lugar del encuentro con la obra (locación 1), para estar en el encuentro con –este caso- la danza, con un repertorio al que ha tenido acceso quien ve, con sus propias preguntas frente al arte, a estos lenguajes en particular (locación 2).

La obra efímera permite una complejización al concepto de écfrasis, ya que esta figura tiene como intención desarrollar una descripción altamente fiel de lo visto. Sin embargo, cuando aquello observado es de carácter efímero, la escritura sobre eso carga con esa fuga y, por ende, hay algo del sentido que se escapa siempre al afán de recuperación de la experiencia de lo visto en su proceso de fijación a través de la palabra. Así, este detalle fidedigno en el que se insiste en la écfrasis revela sus matices cuando está enfrentada al movimiento; y con ello la idea de lo fidedigno también toma un nuevo cariz.

## ***Escribir / archivar / afectar(se)***

Otro ejemplo de uso de la écfrasis como metodología para articular un decir en el campo de las artes escénicas es la experiencia que Claudia Castelluci (co-fundadora de Società Raffaello Sanzio) desarrolló en el marco del proyecto Archivos Afectivos, conceptualizado en el 2009 por los investigadores Marco Poutzian, Annalisa Sacchi y Giulia Palladini. Tal proyecto que ha tenido varios momentos y modalidades de encarnación se ha basado, medularmente, en las siguientes preguntas: “¿Qué está en juego al considerar el archivo en relación con el performance? ¿Cómo es posible pensar en el performance desde una perspectiva póstuma? ¿Dónde y cómo afectan los efectos de cualquier encuentro con el performance en su etapa de supervivencia?”<sup>24</sup>. Si bien esta investigación no está basada en el trabajo de archivar, pensar en la escritura es siempre pensar en el registro, así que repasar formas de escrituras críticas que tensan las modalidades de escrituras más conocidas, también inciden en los modos de documentar las prácticas efímeras.

En el 2010 quienes concibieron los Archivos Afectivos tuvieron la intención de desarrollar unos paneles de discusión para poder seguir agitando las preguntas base de este proyecto. Para ello invitaron a Claudia Castellucci, como referí en el párrafo precedente, además de a Cesare Pietroiusti, Massimo Bartolini y Lois Weave. A ellos les pidieron que hagan propuestas que permitan, a su vez, ampliar la noción misma de paneles desarrollando unas prácticas que funcionen a modo de estructuras donde se jueguen las inquietaciones planteadas, antes también referidas.

---

<sup>24</sup> Palladini, Giulia; Pustianaz, Marco y Sacchi, Annalisa. *Archivi affettivi / Affective Archive. Un catalogo / A catalogue*. Vercelli: Edizioni Mercurio - Fischio d'Inizio Produzione S.a.s; 2013, pág. 1

Hay que reconocer, además, que tales propuestas siguen permitiendo, a su vez, la reflexión sobre los límites entre la práctica y teoría, ya que los ejercicios funcionaron como prácticas de pensamiento, crítica y puesta en crisis de modelos desde los que se erigen debates, discursos. Asimismo, provocan la reflexión también en una dimensión metodológica de tales activaciones, más allá de lo que operan en su primer lance.

Castellucci presentó una propuesta denominada “The lesson of art in relation to Passing and Passers-by” (“La lección del arte en relación al transitar y a los transeúntes”), cuya sinopsis, según consta en el catálogo del evento en cuyo marco tuvo lugar este panel, dice lo siguiente:

La clave para el panel creado por Claudia Castellucci es la écfrasis, tanto como una estrategia a ser explorada como una herramienta comunicativa. La écfrasis se define como el medio por el cual la energía afectiva producida por la manifestación original de una obra de arte es revivida y re-presentada en un contexto pedagógico y público. Claudia Castellucci pretende enfrentarse a los oradores con el desafío de producir una transmisión afectiva y, además, presentará una audiencia no experta (formada durante un encuentro previo que tendrá lugar en Vercelli el 21 de octubre) en medio de la audiencia esperada para tal evento. Tal heterogeneidad es un reto no solo para el discurso académico, sino también para el uso incuestionable del inglés como lengua franca en la mayoría de las conferencias internacionales<sup>25</sup>.

Previamente, Claudia Castellucci había generado una convocatoria pública para reclutar la audiencia especial para su panel. La intención era, según parafraseo en lo que dice la publicación que recoge esta propuesta, la de articular un núcleo heterogéneo constituido por un grupo de jóvenes, sean estudiantes o no, y otras personas interesadas en el arte, aunque su interés no sea profesional.

El objetivo era que un siguiente encuentro estos representen a una audiencia dentro de otra audiencia; es decir, que se configuren como un núcleo diverso, que

---

<sup>25</sup> *Ibid*, pág 18.

actuarían como oradores, presentado en medio de una audiencia presumiblemente formada por expertos o especialistas en teatro, en particular; y en artes escénicas y arte contemporáneo, en general.

Según se refiere en el mismo catálogo, el desafío para estos oradores era involucrar la écfrasis como medio para una “comunicación cuidadosa y atenta”. Para la artista-pensadora italiana la écfrasis tendría que operar como un recurso para describir y transmitir las emociones generadas por el encuentro con una imagen de arte o un elemento visual-performativo.

Para el efecto, cito, la artista pidió a este público mixto que se involucre con tres actos básicos:

- a) El encuentro cuidadoso y de mente abierta con una obra de arte.
- b) La descripción del “objeto” a través de la transmisión de la emoción que queremos transmitir.
- c) El doble papel de espectador / testigo / observador participante y de hablante / testigo / portador de afecto<sup>26</sup>.

Si bien todo esto habla de la práctica ecfrástica sin referir a la escritura, pues, como en sus orígenes la écfrasis tiene lugar en la oralidad (Grecia antigua), hay una forma de preparación para el advenimiento de la palabra que es interesante en el proceso de este trabajo y que tiene que ver con la dimensión corporal a la que los tres actos solicitados por Castellucci aluden. Antes de desmenuzarlos cabe recordar que la misma palabra ‘acto’, que usa Castellucci, en lugar –por ejemplo- de consigna, permite entender estos enunciados desde una dimensión física, ya que tal palabra etimológicamente viene de *actum* y a su vez de *agere*, que quiere decir llevar a

---

<sup>26</sup> *Ibid*, pág 30

cabo, mover adelante.

Centrada en esos actos pienso, también, en que el primero de ellos habla de una disposición de apertura ante la obra y sin pre-juicios. El segundo, una implicación afectiva de quien va a hacer la transmisión. Y, finalmente, el último de ellos habla de la condición doble (y dentro de ello múltiple) de quien dice algo, sus tránsitos de espectador a hablante, pasando por su lugar de participante y vector de una emoción. Todo ello pone en relevancia el cuerpo de quien dice.

Los actos a los que convoca Castelluci para generar la práctica ecfrástica están contenidos en formas antiguas de su uso. Ella, en una carta dirigida a quienes actuarían de oradores en este proyecto, cita a los griegos Filóstrato y Luciano de Somósata, quienes se dedicaron a lo que ella llama como la “recuperación verbal de una obra” (a modo de conceptualización de la écfrasis).

De Filóstrato refiere interesarse por su énfasis en generar ejercicios ecfrásticos con y frente a audiencias diversas. Lo que le atrae de él es que define como productivo el obtener varios puntos de vista frente a algo. Esto puede calificarse como interesante ya que remite claramente a que el sentido generado por una obra nunca es unívoco, sino que se multiplica en la diversidad de las personas expuestas a él. Y, además, esa diversidad es lo que puede determinarse como productiva.

De Luciano de Somósata, por su parte, refiere Castellucci estar interesada en lo que él apunta propio de la écfrasis, como actividad centrada en transmitir “el carácter ‘delicioso’ de esta carencia (la ausencia del objeto visto o referido”. Claudia Castelluci cita de tal autor: “un hombre educado no puede tolerar ser un espectador mudo de la belleza y buscará en cambio prolongar el placer durante el tiempo que

sea posible respondiendo con palabras a lo que él ve”<sup>27</sup>. Esto se vuelve una especie de pronunciamiento tácito sobre la dimensión afectiva abierta ante el acontecimiento y así a la necesidad de articulación textual a tono también con esa afectividad.

A partir de ello, la artista que articula este proyecto describe a la écfrasis como “una descripción realizada en ausencia del objeto”. Y añade: “la ausencia del objeto debe considerarse, pues, como condición para la creación de otra presencia, no menos física: la presencia de la persona que lleva dentro de sí el objeto perdido y que siente la necesidad de comunicarlo a un grupo de personas”. Sin embargo, apunta también: “revivir el afecto del objeto perdido no es suficiente: también debemos revivir la condición de la relación entre ver el sujeto y el objeto visto”<sup>28</sup>.

Castellucci va más allá de la conceptualización que ya habría hecho Pavis, cuando dice que la écfrasis “hace hablar a la imagen, reputada, sin embargo, de inefable: la transforma en un discurso, con palabras que se pueden consignar y que le dan confianza al observador, convertido en lector o auditor”<sup>29</sup>. El más allá se sitúa en aquello que se abre con la propuesta de esta artista, ya que su panel muestra que la écfrasis implica un ejercicio de materializar lo inefable, pero que esto implica una actividad del cuerpo puesto en juego, pero también de la palabra como presencia y como detonadora de un presente nuevo que está comprometido con la prolongación de un afecto que ha surgido previamente (como bien lo indican las frases recuperadas de ella, en párrafos anteriores).

Se trata de un acto en donde la puesta en palabra es siempre puesta en cuerpo. La écfrasis sirve, por lo tanto, como escritura de la ausencia, pero también muestra la potencia de su condición autónoma al desarrollar un presente que a la

---

<sup>27</sup> *Ibid*, 30

<sup>28</sup> *Ibid*, 30-31

<sup>29</sup> Pavis, Patrice. Óp cit:

vez está referido a algo que lo antecede, provoca que suceda una vibración otra en el presente de su propio acontecer.

### ***A modo de conclusiones de la Unidad***

Lo que me interesa de estos varios ejemplos es revisar la forma ecfrástica como uno de los métodos más antiguos como eficaces para canalizar la potencia que se abre en la dimensión corporal al reconocer la complejidad que implica estar frente al arte y, con ello, derivar en un hablar/escribir sobre-para este que no renuncie a la complejidad que le implica, sino que se comprometa con esas varias dimensiones que en sí habitan. Esto, con el propósito de estar a la altura de aquello, así como también en íntima conexión con las posibilidades múltiples que las propias palabras en sus agenciamientos pueden performar. En otros términos, me parece que el retorno a la écfrasis, en tanto figura y técnica permite conectar a quien escribe con su potencia subjetiva, como detonadora, amplificadora y multiplicadora del sentido.

Otra cuestión fundamental es que la écfrasis está íntimamente ligada con el sentido de lo contemporáneo. Siguiendo a Borys Groys, “el arte parece ser verdaderamente contemporáneo si se percibe como auténtico, como capaz de capturar y expresar la presencia del presente, de un modo que está radicalmente impoluto de tradiciones pasadas o de estrategias destinadas al éxito en el futuro”<sup>30</sup>. La écfrasis permite conectarse con las sensaciones que contemporáneamente se despiertan entre quien ve y lo visto. La escritura ecfrástica, de ese modo, abre un sendero que expresa la conexión con la fuerza del tiempo condensada en el acto de encuentro con la obra, un tiempo que no corresponde al cronos, sino que corresponde al estallido de este por la intensidad que propicia. De ese modo es que

---

<sup>30</sup> Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014-2015; pág 83



manifiesta que es capaz de abrir una relación con el presente, da cuenta del presenciar y sus matices, y se expresa también como presencia contundente.

Asimismo, esta revisión sirve para pensar en la écfrasis como lugar donde lo poético puede encarnarse, entendiendo la poesía como la resistencia a la interpretación, como lo que está en un más allá del sentido como orden. Y, además, como apertura que detona otros caminos posibles para conectarse con aquello que está en el plano de lo inefable.

Por otro lado, ya en la especificidad de los casos visitados que alumbran esta investigación en sus bases y que han sido mencionados en esta unidad, quiero remarcar algunas claves. La primera de ellas está conectada con la noción de afectos, en el sentido espinosista del término. Esto tiene que ver con reconocer que en la antesala del camino para permitir la mutación de la escritura crítica está el reconocimiento relativo a los afectos de los que es capaz una obra en una persona, en un espacio y/o en una comunidad. Y, como deriva de ello, cómo estos afectos convocan al advenimiento de un decir sobre el arte (la oralidad, la escritura, la constitución de *textus*), que a su vez afectan al acontecimiento – objeto arte singular que lo detona, como al arte en general (como campo de trabajo), como para la escritura, entendida como práctica también creativa.

Los dos últimos ejemplos abren de manera más evidente una cuestión comunitaria relativa a lo que producen los afectos y la producción de afectividad. Esto, porque tanto en el trabajo de Reason como en el de Castellucci hay una intención de ver de qué afectos somos capaces cuando observamos juntos, decimos juntos, articulamos sentido al compartir lo sentido. Asimismo, cómo estos afectos mutan en ese estado de relación, o cómo las modulaciones de las lógicas

como el tiempo, el espacio, las trayectorias de quienes están involucrados en procesos de “decir” sobre el arte, provocan una ampliación mayor del sentido. Se produce con ello una pista relativa a cómo se pueden constituir comunidades sensibles a partir de estos ejercicios; cómo se traza una comunidad en la puesta en común de cómo el acontecimiento se ha manifestado particularmente en cada sujeto. Estas pistas son abordadas, con mayor detalle, en una unidad posterior de este mismo documento.

Conectado con el asunto de lo común, también está el hecho de que estos ejercicios empiezan a poner una inquietación sobre quiénes están autorizados a decir algo sobre y para la obra de arte. Quiénes tienen la autoridad o quiénes puede ser el autor de un texto sobre arte. Como ya habría dicho en varias páginas precedentes, parecería tratarse de que estas prácticas revelan que quien está dispuesto a exponerse, a abrirse a que sus sentidos sean tocados, está habilitado para ello. Existe una dimensión política que se abre con esta inmersión poética, que en las unidades siguientes se insistirá con mayor acuciosidad, a propósito de lo que se abre con los casos destacados aquí.

Estos ejemplos también revelan que escrituras de esta naturaleza propician otros modos de multiplicar el sentido, ya que estos no lo clausuran ni lo califican o clasifican, sino que muestran su virtual apertura permanente, al provocar entramados otros desde lo singular sensible, que alimenta la pluralidad.

Finalmente –y esto es lo que detona en particular la siguiente Unidad de trabajo- hay algo que late subyacentemente en estas prácticas, que tiene que ver con la imagen. En el caso de los dos primeros ejemplos, que están en el territorio de la plástica, quizás esto es más evidente. Pero en el caso de los dos últimos, es notorio que hay una imagen detonante que se transforma en imagen textual y es la

que propicia la agudización del acto de observación (de aquel presente), así como el acto presente de la escritura, que es lo que aboca a pensar en los tránsitos de la imagen y en la aparición de momentos de intensificación que permiten multiplicar la experiencia poética.

Con respecto a los dos últimos ejemplos también ofrecen otro cariz a la práctica de escritura ecfrásica. El sentido de lo efímero se convierte en un desafío para que la écfrasis permita tomar el lugar de la experiencia y hacer / ser, a su vez, la experiencia que se alza como *energeia*, es decir, como fuerza que está actuando en el presente.

## **Epílogo de la Unidad**

### ***Intento I***

#### ***Écfrasis sobre Una cosa escuchada. Performance-audioguía***

#### **Re-pasar / re-habitar / despertarse en la memoria**

Me son entregados unos audífonos. No me los pongo aún. Atravieso el jardín de este lugar. Es una de las alas hasta ahora desocupadas del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC). Antiguo Hospital Militar. En realidad, no puedo asociar que estoy en el CAC ni en algo que fue un hospital.

Escenario de abandono.

Un blanco derruido es el dominante de esta arquitectura.

Hierba que ha crecido desordenadamente.

Escena agreste e imponente.

Sarroso el espacio.

Un joven chileno me toma de su mano. Luis Cifuentes, quien sé que es bailarín. Atravieso esta arquitectura solemne. Me da cierta curiosidad y una extraña melancolía hacerlo.

Me desplazo y subo las escaleras con él y tres personas más. No hablamos. Un silencio se ha impuesto. Como nosotros, varios otros se han desplazado con otros ¿bailarines? hacia otras esquinas de este raro y exuberante sitio.

Al llegar a un punto, al fondo de un corredor, Luis simplemente me dice que me ponga los audífonos y que me deje llevar por la voz. La voz que sale del dispositivo parece operar como una mano, o como un perro de compañía.

Soy el ciego cuyo lazarillo testifica mi primer descubrimiento de la espesura e intensidad del acto de mirar, de estar, de no decir nada y de escuchar las marcas,

los tiempos, el tacto. Los silencios.

Esta voz-mano-perro lazarillo hace de motor en mí.

Locomoción.

Recorro.

Descripción de los pasadizos largos. Recuento de pasos que debo avanzar. Uno.

Dos. Tres. Quince.

Las escaleras. Los pequeños salones.

Los resquicios.

Obedezco.

He perdido la voluntad.



Soy guiada.

Me tragan las palabras oídas.

Quiero decir, me tragan el nombre,  
mi propia historia.

Soy parte de una historia tan otra  
que me des-cubre en cada pisada,  
que me hace des-cubrir algo que  
recién conozco.

Me asombro.

Alzo la cabeza y leo letreros,  
señales.

Rechinan puertas cuando se  
nombran en mis oídos y se enfatiza  
su rechinar cuando genero el gesto

nombrado.

Siento la fuerza

(¿De quién es esta voz que me habla?)

Madera sobre polvo. Pintura descascarándose. Y otra muy fresca.

Pedazos de cemento en medio de salones.

Gavetas y estantes vacíos.

Grietas por las que susurra ¿mi memoria?

¿Qué hay afuera de esto? Solo estoy yo. Adentro. Cada vez más adentro de los vestigios de este espacio.

Solo yo y la materialidad de las cosas.

Yo como una de las tantas materialidades. No sé si se desprende de mí el óxido o soy una de las muchas hierbas arrancables pero indómitas que emerge entre los surcos de este edificio.

El olor. Ya no hay voz. Solo unos ecos. Ecos de otro tiempo muy lejano, muy aquí y ahora. Tiempo de otras voces. El espacio empieza a revelar su memoria de Hospital.

Paso por lo que otros pasaron.

Repaso. (Re-paso: es decir, paso doblemente por el espacio).

Doy cuerpo a quienes no están. Soy el cuerpo de quienes no están.

(La memoria requiere siempre de un cuerpo para tener existencia).

Enfatizo mi pisada en el sitio. Se me revela la asepsia clínica de otrora.

Estampas, historias sin ser contadas literalmente.

Debajo de lo dicho siempre late otra cosa.

El síntoma se hace cada vez más evidente

(parece que alguien estuviese a punto de diagnosticar un estado febril).

Repentinamente he llegado a la terraza.

Contemplo la ciudad. El paisaje andino siempre me impele a tomar posición.

Veó a otras personas que deambulan por esta arquitectura. Me recuerdan que no estoy sola.

Soy una mujer que se relaja en los corredores de un sanatorio.

Los otros pacientes, apacibles, generan conmigo un trazado sutil. Una teatralidad extraña hemos tejido y repentinamente es como si el telón subiese. La danza tiene lugar. Nuestros cuerpos la encarnan.

Bertha Díaz Martínez. Guayaquil, Ecuador. Diciembre de 2017.

Texto inédito.

#### **Ficha técnica de la obra:**

Una Cosa Escuchada

Concepto y Dirección: Esteban Donoso. (Ecuador).

Asistencia en Sonido: Fabiano Kueva

Guías/Voces: Sofía Calderón, Luis Cifuentes, Esteban Donoso, Christian Masbanda, Oscar Santana

Centro de Arte Contemporáneo, Quito, Ciclo de Performance *La Transmisión del Gesto*. Diciembre 2017.





## Intento II

### *Écfrasis sobre La Dupla (proyección documental-conversación con el público)*

#### **Un (ficcional) cuerpo siamés que tensa los límites de lo real**

Asisto a un documental de unas siamesas –nunca sé si al nombrarlas debo usar el plural o el singular: si debo decir “un cuerpo siamés” o “unas siamesas”: si son dos en un cuerpo o si es un cuerpo doble; ¿cómo hacer que quepan en mi habla lo doble en uno o a la inversa?

Sé que se trata de un documental ficcional. Del documento de una ficción, pero mientras pasan las imágenes no puedo dejar de pensar en la complejidad de este cuerpo que plantea materialmente lo distinto y que su distinción modifica todos los aprendizajes sociales, afectivos, sensibles en los que nos hemos erigido... Todos los usos espaciales, de lenguaje, de relación con lo otro, que siempre está por fuera de uno mismo, desde los que hemos constituido nuestras certezas.

Leo y Lu, como se nombran en la ficción Dolores Ortiz y Paulina León, están en la sala, también observando (se).

Es un cuerpo vivo y doble en la



sala. La pantalla permite cierta contención organizada de la ficción, pero su presencia en el espacio real, de los espectadores, en una arquitectura en donde

está tan marcada la frontera entre dónde acontece la ficción y donde la realidad se instala, como una videoteca, disloca todo y me impide estar apaciblemente.

Soy una espectadora que sabe lo que está viendo. Que sabe que lo que está viendo no es lo verdadero. Pero al mismo tiempo, no hay nada más cierto, más real e imposible de cegar en el espacio, que eso. Y aquella presencia en vivo de Leo y Lu, se manifiesta insurrecta, lo desordena todo. Estamos enmarcados en la extrañeza y también hay una sensación que anuncia que otra cosa más extraña está a punto de desanudarse.

Miro de reojo a las siamesas en la penumbra de la sala. El documental continúa su curso. El video exhibe una experiencia de ellas siendo filmadas para una suerte de *reality show* potencialmente televisado. Esa secuencia narrativa se inscribe en las prácticas de representación exotizadas y espectaculares a las que ha sometido la historia a los cuerpos otros, por no ajustarse al canon de la normalidad. Las imágenes no son inocentes. El ambiente se ha puesto ferozmente bizarro. Las preguntas sobre los límites de lo personal, sobre la necesidad de la soledad y el aislamiento, sobre lo privado, sobre la manifestación interior del deseo, se van filtrando por estas imágenes que, además, se proyectan en tres canales, lo que hace que el acto de ver y la constitución misma de la mirada también estén siempre tensadas por el dispositivo en que se exhibe esto.

Al final de la proyección debo conducir un conversatorio con ellas.

Caminando hacia el borde de un pequeño escenario sobre el cual se ha proyectado el video, al que ellas también se acercan, no sé si pararme en el sitio de enunciación ficcional o si en el de la realidad.

Se me han desdibujado los límites y no me atrevo a dialogar con ellas desde un solo sitio. Su cuerpo, mismo, parece exigirme mantener lo doble, la extrañeza en la enunciación.

Una pregunta cualquiera hace que ellas respondan de manera ambigua. Luego alguien del público les pregunta algo que ya no recuerdo sobre el personaje y ellas no se desdoblan, hablan desde la realidad siamesa. Entonces, una mujer pide la palabra y dice que es profesora de personas con discapacidad funcional e interroga el tema de la inclusión. No sabemos si la mujer no se ha dado cuenta de que esto es un personaje. O no sabemos si ella es una persona que juega a ser el personaje docente que quiere conservar al personaje doble, que no quiere soltar el juego, porque se le ha encarnado repentinamente la teoría sobre los cuerpos otros, porque ahora mismo no hay cómo escapar de eso.

¿Quién soy yo para devolver a la mujer a la realidad? ¿Quién?... Si en este punto la realidad más tangible es la bota que calzan juntas Leo y Lu y las une entre sí.

¿Qué puede un cuerpo de un personaje?

¿De qué afectos es capaz ese cuerpo, pero también ese artefacto, esa prótesis que ha sido inventada para ellas y a la vez les inventa un cuerpo, y hace de ese cuerpo el que más arremete contra el orden de la realidad y la muestre en toda la expresión de su arbitrariedad, en su insolencia normalizadora?

Lo real es la bota. Y es el nuevo cuerpo que vemos y borra a los de Paulina León y Dolores Ortiz, porque ellas ofrecen su cuerpo para que este tenga lugar. Para darle lugar a lo irrepresentable.

Lo real es que las vimos antes de que empiece la proyección cruzando la Plaza Grande de Mérida, México, que los domingos tiene una feria enorme abierta y entrar por la puerta principal del Centro Cultural Olimpo, que está frente a la plaza.

Lo real fueron las caras de curiosidad y perplejidad de alguna gente, las fotografías. Estar en la sala. Lo real fue el video que cuenta lo que no existe pero que permite ser documento de lo indocumentable.

Lo real es que su cuerpo doble, ficcional, padece, busca todo el tiempo el equilibrio, y lo busca realmente, porque Leo y Lu, para existir, les exige a Paulina León y Dolores Ortiz caminar a un ritmo uniforme, vestirse juntas, subir y bajar escaleras, entrar a un auto. Aprender las minucias del profundo acto de escuchar y escucharse.



Lo real es estar ante al personaje doble y ver cómo frente a una pregunta contestan casi coralmente, percibir que casi respiran al unísono, ver cómo sus miradas se corresponden y una completa la frase que la otra inicia. O bien, generan respuestas contrarias en un acorde perfectamente disonante.

Esto no es la ficción, me repito al verlas.

¿Por qué decir que no es cierto?

¿A quién devolverle el orden? ¿Para qué el orden? ¿A qué debemos llamar normal?

Inventamos nuevas ficciones con la charla.

Sigue construyéndose una biografía inexistente.

Este estruendoso secreto a voces increpa brutalmente quiénes de verdad somos y cómo nos relacionamos.

Bertha Díaz Martínez

Mérida, México, abril de 2017 / Reescritura en diciembre del mismo año en  
Guayaquil, Ecuador.

Este ejercicio se da a partir de la observación del documental-ficcional La dupla (Quito, Ecuador, 2006) y de una conversación post-proyección con sus hacedoras, las ecuatorianas Dolores Ortiz y Paulina León, quienes hace más de una década performan juntas un cuerpo siamés. Esto sucede se da con ellas en personaje.

Actividad realizada en el marco del Tercer Encuentro Interescénico “Accionar (en) la distancia”, organizado por el colectivo El Sótano.

Lugar de desarrollo: Videoteca del Centro Cultural Olimpo. Mérida, México. Domingo 23 de abril de 2017.

Extracto del vídeo disponible en línea: <https://vimeo.com/5566085>

Las fotografías son del archivo personal de La Dupla.

El texto precedente aún es inédito.

### **Intento III**

Écfrasis generada a partir de la observación virtual del espacio de Val Jalbert,  
Québec, en el que se incubaba una residencia de creación.

#### ***Pasaje / paisajes***

El tiempo de hoy sintetiza el Tiempo  
muestra sus puertas y ventanas  
luego: el vacío  
las historias parecen haberse quedado silenciadas  
pero están presentes  
esta arquitectura da la pista de cómo fugarse de ella misma  
¿cuándo notaste que estas viejas maderas estaban vivas  
y además listas para forjar nuevos caminos?

invento en otro tiempo, en otro espacio  
-¿o será siempre el mismo?-  
un relato para aquellas arquitecturas indóciles

algunas formas de vida aparecen:  
soy el bichito  
el árbol  
o quizás un botón oxidado que en medio del paisaje  
busca mostrar su emergencia

No sabemos qué tiempo es  
si ya estábamos aquí

o si la vida abrió otra capa de sí misma  
en otro huso

hoy me asaltan tantas imágenes  
pero solo logro verlas a través de las fisuras

una grieta se abre en mí  
y camino.

Bertha Díaz Martínez. Guayaquil-Ecuador. Mayo de 2017.

Este texto fue elaborado a distancia (en dos versiones: en español y en francés), en el marco del proyecto Phonographie (2) Val Jalbert, organizado por la Cátedra Nacional de Dramaturgia Sonora, organizada desde el seno de la Universidad de Québec en Chicoutimi. El proceso consistió en participar, desde un punto de vista electrónico, del decurso de creación y de presentación de una residencia llevada a cabo en Val Jalbert, un pequeño pueblo de Québec, Canadá. Los participantes digitales fuimos invitados a interrogar críticamente y generar propuestas creativas para alimentar el proceso llevado en vivo e in-situ por los creadores en Val Jalbert. Este texto se da en un momento muy inicial del proceso, cuando los artistas que estaban en el espacio vivo nos ofrecieron unas primeras imágenes de este, y que tenían que intervenir. Más allá de dar ideas para que ellos generen su intervención y luego ofrecer una interpelación crítica, se me ocurrió ofrecer esta écfrasis del espacio (a través de las imágenes recibidas digitalmente, ya sea en fotografía y/o vídeos) a modo de rebote sobre lo que yo, a distancia y atravesada por mi

subjetividad, veía como detalles y potencias del lugar. La intención fue articular este texto también pensando como una instancia crítica sin intentar imponer un sentido acabado del espacio. Más informaciones de este proyecto se recogen en la página web: <http://phonovaljalbert.dramaturgiesonore.com/>.



## Intento IV

***Mirlo canta, salta. Yo, despierto del silencio.***

Salta salta el pájaro  
Juguetea discreto con su canto  
Suelta notas y salta.  
Se detiene. Brevemente calla.

El mirlo abre el rito  
Lo escucho y al cerrar los ojos lo observo.

Siento sus patas andar entre los bordes de las ramas de mis plantas domésticas  
Se apresura y se detiene  
Suelta una nota aguda y una atmósfera mayor a la que habito  
Comienza a aparecer detrás de él

El mirlo parece llamar a alguien.  
Sostiene un trino.

Su canto trae el canto de las cosas  
De algo mayor que permanecía hasta ahora en el orden de lo invisible

Casi amanece  
Cierro los ojos ante el animal que ahora lleva una melodía sostenida  
Algo de ella me abre  
Despierto de los días grises

Los mirlos se posan y beben agua de las bandejas sobre las que se asientan las  
macetas de mis plantas

Una serie de acordes hace contrapunto con su canto ligero y móvil.  
La selva suena en medio del cemento y arremete dura

Pero la suavidad contundente de la pequeña ave  
Es la que provoca el despertar del día  
De estas palabras

Negrura cantarina.  
Aguda. Aguda y brillante presencia.

Ingresa a la habitación  
Y desdibuja el límite entre el afuera y el adentro.

Messiaen que se sentía tan ornitólogo como músico,  
no transpoló el canto del pájaro a sus composiciones:  
Hizo una serie de poemas sonoros donde pueda seguir habitando la vida

El hombre escuchó al pájaro y devino también animal que vuela.

Las aves  
Esos animales que bien saben que el misterio está en el aire  
Y que el aire al ingresar al cuerpo por fricción se transforma en sonido  
Algunas veces pisan la tierra  
Entran en ciertas casas  
Y les permiten a pocos probar y restituir el misterio profundo de lo aéreo.

El resto solo escuchamos en silencio y asombro un trozo de lo inmenso  
Que estos seres reciben.

Bertha Díaz Martínez.  
Guayaquil, Ecuador. Enero de 2018

Texto inédito escrito al escuchar el Mirlo Negro, obra de Olivier Messiaen, que también puede ser oída a modo de écfrasis sonora hecha por el autor, tras la audición-observación sostenida del mirlo y de los pájaros en general. Una versión de esta obra puede escucharse en este enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=IhEHsGrRfyY>

Año de composición: 1952.

Intérpretes de esta versión: Flauta: Kenneth Smith. Piano: Matthew Schellhorn.

## Intento V

### ***Écfrasis del disco *To be still*, de Alela Diane***

Una voz de registro medio que va de lo sedoso a lo aterciopelado. Unas gotas de banjo que se deslizan serenas entre frases que evocan a lo natural. Una percusión delicada, pero bien ajustada. Y un violín que vuela por encima de esa mezcla sonora como un niño travieso... La artífice de que todo esto quepa en un disco, “To be still”: la cantautora californiana Alela Diane. El álbum -que integra un delicioso dúo con Michael Hurley, “Age old blue”- cobija a quien lo escucha, como un paisaje de campo abierto.

Alela Diane, “To be still”. Fargo/Naïve, 2009.

Bertha Díaz Martínez. Sevilla, España. 2009.

Si bien este texto no fue escrito durante esta investigación, ni tuvo como premisa generar una écfrasis, lo incluyo aquí porque de algún modo asumir este trabajo me confrontó con el oficio de la escritura crítico-sensible desde otras perspectivas. Esta reseña crítica fue hecha para la revista en línea ya inexistente La comunidad inconfesable, editada en Barcelona por el escritor ecuatoriano Leonardo Valencia. Ya no puede rastrearse en línea. El texto presentado forma parte de mi archivo personal.

El propósito de la revista digital en cuestión era aunar materiales que apelen a otros desde la brevedad. Ningún texto podía ser de más de 99 palabras. Sin duda, se ubica como un ejemplo ecrástico, porque desde la brevedad intenta describir lo más fielmente posible lo que se activó ante la obra de arte, en este caso, el disco.

Esa restricción me llevó más adelante a utilizarla como recurso en momentos en los que requería marcos para que no se desborde lo subjetivo. Y que en la Unidad 3 de este mismo trabajo se aborda tras usarlo como una herramienta deliberada.

Ya que no hay señas mayores de La comunidad inconfesable, incluyo el enlace al siguiente blog, donde se hace referencia a tal publicación.

<http://conejillodeindias.blogspot.com/2009/10/la-comunidad-inconfesable-7-online.html>.

Para escuchar el álbum del que habla el texto es posible acceder a una versión digital libre, incluida en youtube:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL232A1D17DEEE8935>



*“El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior”.*

*-Gilles Deleuze, filósofo francés.*

## Segunda Unidad

### ***Imagen-Imaginación-Creación. Del encuentro con la materialidad, la configuración de la imagen y el advenimiento de algo nuevo.***

¿Cómo aprendemos a hablar de lo que vemos? La imagen como medio: Revisión del ciclo de la imagen en Gilbert Simondon. Cinco casos: “Valparaíso, fotografías relatadas” (38 relatos que dan cuenta de 38 fotografías imposible de reeditar, de Sergio Larraín) y “Blancas inquietudes”, de Geroge Didi-Huberman, del ámbito de las artes visuales. Y, en el ámbito de las artes escénicas: Joe Kelleher y sus experiencias en “The Illuminated Theater: Studies on the Suffering of Images”; Haydé Lachino, en la escritura como mediación de la memoria; y la experiencia de escritura de obras no vistas, en el canon de la danza contemporánea de Ecuador.

El francés Gilbert Simondon dedica su libro *Imaginación e Invención* a pensar en la génesis de la imagen y en los diversos aspectos de ella en tanto elemento clave para constituir sentido, pensamiento. Un pensamiento que forma parte de un movimiento en cadena en donde la dimensión afectiva/sensible tiene un lugar predominante.

Para este autor la imagen siempre funciona como intermediaria entre lo abstracto y lo concreto. Esta, además, “sintetiza en algunos trazos cargas motrices, cognitivas, afectivas (...)”<sup>31</sup>, en sus palabras. Asimismo, define a la imagen como una especie de vector, ya que permite conducir y desplazar la sustancia de aquello a lo que está asociada hacia otro sitio. A su vez, provoca que la persona que la recibe, la genera y /o la contiene, se sienta impelida a propiciar despliegues de la misma y, con ello, diversas relaciones sensibles. Este filósofo reconoce una especie de lado material en la imagen, así como su potencia de apertura, tanto como su plasticidad, que es lo que provoca todo lo previamente referido.

---

<sup>31</sup> Simondon, Gilbert. *Imaginación e Invención*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013; pág. 16



Dice sobre ello lo siguiente:

El pensamiento abstracto es sobre todo un freno, un medio de rechazo: calcula y muestra los inconvenientes, las inconsecuencias lejanas; las percepciones provocan un arrastre por la situación; solo la imagen es de hecho reguladora, puesto que es bastante abstracta para liberar al sujeto de las situaciones apremiantes y bastante concreta para suministrar una muestra con posibilidad de ser fiel<sup>32</sup>

Así también, lo que en el estudio en cuestión Simondon define como símbolos o imágenes-recuerdo sirve de pretexto para desmenuzar algunos de los ejemplos de este acápite que, a su vez, permiten reflexionar y articular una adicional clave metodológica sobre el modo de percibir-mirar el arte y activar un decir frente a ellas.

Simondon explica:

llamaremos símbolos a las imágenes-recuerdo que resultan de un intercambio intenso entre el sujeto y una situación; el sujeto que ha participado con fuerza en una acción, en una situación, ha dado algo de sí mismo a dicha realidad; a cambio, conserva una imagen que es lo suficientemente intensa como para ser un fragmento de la realidad de la situación, y permitir en cierta manera el advenimiento de algo nuevo<sup>33</sup>.

La provocación de la emergencia de un símbolo permite crear una vía de retorno a aquello que ha estremecido y, entonces, provocar un lance para que lo nuevo se genere y así, sucesivamente, vaya desarrollando nuevas relaciones que permiten la emergencia de nuevas imágenes que son portadoras potenciales de sentido.

Son varias las inquietudes que se activan a partir del enfrentamiento con un material que, a su vez, está constituido por imágenes o las despierta. De los trabajos que se mencionan a continuación, surgen ciertas preguntas para seguir ensayando una metodología que provoque la des-automatización del observar-sentir-producir escrituras:

¿Cuáles son las imágenes que se quedan con nosotros?

¿Por qué algunas se salvan y otras se diluyen? ¿De qué depende aquello?

¿Por qué las que se salvan piden paso a nuevas?

---

<sup>32</sup> *Ibid*, pág 17

<sup>33</sup> *Ibid*, pág.

¿Qué tácticas usa el cuerpo, entendido como dispositivo de registro, para tomarlas, agenciarlas con otras, previas (imaginadas, rescatadas de otros campos, etc.), para a partir de ella adaptarlas, re-crearlas, re-constituir la experiencia, recomponerla y componer una nueva?

¿De qué está configurado este léxico para hablar de estas imágenes y de lo que imaginamos o despierta a partir de estas imágenes?

¿Cómo abrirse a estas imágenes y cómo abrir la escritura a partir de ellas? Y, a partir de eso, ¿cómo clasificar estas imágenes-discursos? ¿Dónde se inscriben? ¿Qué construyen?...

Todas estas son unas primeras inquietudes que sostienen esta unidad de trabajo.

### ***Valparaíso, imágenes relatadas***

Un proyecto que me sirve para aterrizar estas interrogantes es uno que parte de un libro que aúna una serie de fotografías que a su vez propició un conjunto de imágenes en quienes se enfrentaron a ellas, y –finalmente- derivaron en relatos, entendidos estos como contenedores y propiciadores de imágenes nuevas. Se trata de un trabajo que se presumió de una manera distinta a cómo se ejecutó. A breves rasgos, lo que antecede a este proyecto es la intención que los organizadores de un festival de fotografía chileno tuvieron de reeditar un libro que lleva por título Valparaíso, del célebre fotógrafo también chileno, Sergio Larrain. Fue originalmente publicado en el marco de los Encuentros Internacionales de Fotografía de Arles, Francia, en 1991, pero con fotografías de 1963.

En el proceso para reeditarlo, los coordinadores de la publicación tuvieron que enfrentarse a ciertos inconvenientes externos que excedieron a sus previsiones. Sin embargo, al buscar tácticas para burlar los problemas surgidos lograron multiplicar el sentido del trabajo, lo que permitió – a su vez- el despliegue de varias preguntas y aperturas tanto para el proyecto en sí mismo, como para el campo de trabajo que cobija esta investigación.

Con una distribución del libro original en el país del autor casi nula –solo accedieron a él ciertas ediciones privadas- y con sus derechos de edición reservados, los organizadores del Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso (FIFV) obstinados en volver a publicarlo a pesar de la aparente imposibilidad de hacerlo, producto de las circunstancias mencionadas, empezaron a imaginar modalidades alternas para concretar tal deseo. Sin vulnerar los derechos de autor, pero teniendo claro que aquel libro primigenio era un trabajo vital para re-pensar la fotografía documental contemporánea, se enfrentaron a la tarea.

Desde el primer número del encuentro se han dispuesto una nueva solución creativa para re-crear este libro en cada edición, sin reproducir literalmente sus imágenes constitutivas. En la primera de sus reediciones, acaecida en 2011, por ejemplo, la fórmula utilizada por el equipo editorial fue otorgar cada una de las 38 fotografías que constan en el libro de Larraín a 38 habitantes de Valparaíso: un grupo totalmente variado.

La directriz ofrecida a cada una de estas personas era describir esta imagen, para que -a través de ello- la reproducción acontezca. El relato generado por cada persona fue diagramado en el lugar que ocupaba la fotografía en el libro original. Se sumaron a este reto: comerciantes, artistas, pescadores, arquitectos, taxistas, historiadores, secretarias, conductoras de trolebús, inmigrantes, vendedoras, niños, científicos, antropólogos, fotógrafos, poetas, cultores del vitral, músicos, estudiantes, carniceros, bomberos, gestores culturales, maquinistas de ascensor, suplementeros, escritores<sup>34</sup>.

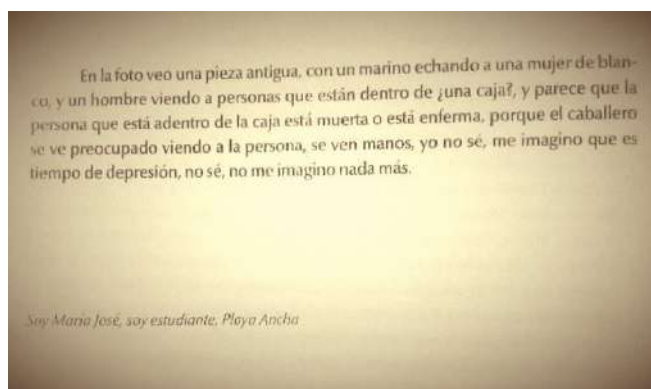
Este es el ejemplo que se toma para abrir este ejercicio, puesto que lo realizado propició que las fotografías logren ser reproducidas, pese a que la ley de derechos de autor parecía impedirlo. De hecho, no solo permitió que se realice, sino que, además, otras imágenes emerjan, tomen posición e interroguen al mismo campo de la imagen, así como a lo que se entiende por autoría, técnica documental, re-edición, etc.

A continuación algunos ejemplos de los relatos que devinieron el enfrentarse a la imagen inicial. Dan cuenta estos textos de los tránsitos por la imagen de los que habla Simondon (señalados en páginas anteriores) y que sirven de marco de referencia para el análisis.

---

<sup>34</sup> La información puede constatarse en la página de la editorial que publicó este número. Disponible en línea en: <http://www.dalpine.com/es/libro/valparaiso-fotografias-relatadas>. (última consulta: 22 de septiembre de 2017).

Las descripciones no están tituladas. Las dispuestas a continuación fueron elegidas aleatoriamente, haciendo un escaneo directo del libro. Tampoco están numeradas las páginas<sup>35</sup>:

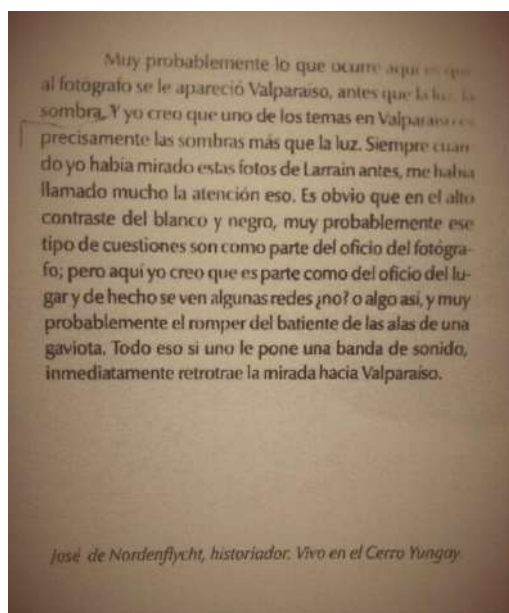


En este caso la persona comienza haciendo una descripción lo más altamente fiel a la materialidad a la que se expone. Es decir, inicia en la dimensión tangible de los elementos constitutivos. Pero en cierto momento ocurre un desvío y es cuando aparece un elemento que sugiere ser contenedor de otro: lo que no ve, pero está presente, clama por recibir una forma. Entonces, la ficción empieza a filtrarse. Asimismo, el tiempo en el que se inscribe de la imagen se fuga para pensar en un Tiempo mayor que la contiene. Y con ello, el desliz del ver hacia el imaginar, acontece. Estamos ante una descripción que no conoce la frontera con la invención. El relato es sobre la imagen, y no. Sobre lo que se imagina ante la imagen. Otra cosa.

...

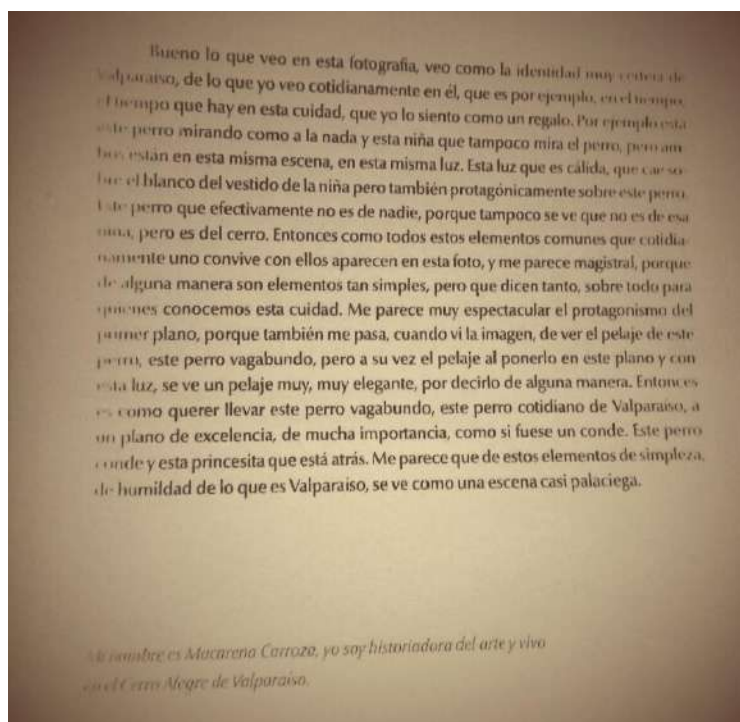
---

35 VV.AA. *Valparaíso, fotografías relatadas*. Valparaíso: FIFV Ediciones, 2012.



Aquí el desplazamiento de la fotografía detonante es bastante más radical desde el inicio del relato. Hay una imagen mayor en la que se sitúa el observador-relator, que contiene a esta foto precisa: la imagen que él ha configurado de Valparaíso desde su iluminación y el carácter que le da el juego de luces y sombras en este territorio. También posiciona su relato desde su propia relación con otras fotos de Larraín que antes ha visto. Una cadena de relaciones es la que observa el lector-espectador nuevo. Se trata de agenciamientos que le permiten reflexionar sobre el oficio del fotógrafo y de la fotografía en sí. La inscripción de la misma imagen en un paisaje más móvil está tan latente, que la deriva a la que desemboca su descripción es a imaginar una estrategia de composición-montaje cinematográfico. La fotografía, inquieta ante-por la mirada pide traducirse, trasladarse, ensanchar su espacio de acción.

....



Una vez más estamos ante un relato en el que se desdibuja la forma de lo fotografiado para ir hacia asociar la atmósfera de la fotografía con el imaginario constituido en la persona que ve, por su constante enfrentamiento con el espacio en el que se inscribe la imagen capturada. La fotografía relatada, más allá de la tangiblemente retratada, expresa la época de la ciudad en la que esta surge, algo así como si el texto permitiese revelar una temporalidad asociada con la dinámica social a la que hace referencia la gráfica. La relatora establece esa correspondencia en lo que ha visto previamente, lo que ve constantemente en la ciudad, y lo que está viendo singularmente. Su relato, además, abre el lugar para las sensaciones que se le generan a partir de lo visto. El relato contiene el estado de ánimo de la persona que ve. Contiene a la persona.

...

Tu quieres que te relate, que te diga quienes estan ahí. Bueno para empezar son tres personas diferentes, no sé si tendrán conexión alguna. Porque como veo bajando al marino de ese lugar no me parece concluyente que fuera hablar ni con el del frente, ni con el que está parado en el poste. Veo un marino de espalda, veo un señor de traje oscuro, chaleco, pantalón negro, camisa; como mirando no sé si hacia el marino o hacia más atrás del marino. Como veo un señor en la vereda del frente que va bajando con temo, con corbata, un señor ya como más sofisticado, de mayor edad, que va bajando los últimos escalones. Pienso que por la forma como está hecha la foto es en una subida; obvio que es bajada también, es subida y bajada de algún lugar de Valparaíso. No me acuerdo dónde, pero si quisiera así como especular, podría ser Uriola o algo así, o Carampangue. No sé allá en la otra, cómo se llama la que esta más al Puerto, no sé. Como te digo yo veo tres personajes. No se ve una conexión con los tres personajes. También el marino va bajando escalones, pero de otro lugar, frente a la otra escala donde viene el señor de más edad. Y qué más te puedo decir, es lo que veo, no sé. Ya lo demás podrían ser hipótesis que pueden ser falsas. Ahí yo podría inventarte una historia, pero como yo veo tanta cizaña me voy al tiro a lo peligroso. Ya: el señor que está ahí, que va bajando; éste se está haciendo el tonto. Pero cuando el señor llegue abajo lo va querer asaltar, pero como está el marino, la piensa dos veces ¿viste? Dice: "voy a esperar que el marino se vaya y a este viejito me lo tomo yo" Esa sería una opinión. Otra opinión que podría ser de que si esté el joven de camisa blanca y ropa negra esperando al marino -como te digo son hipótesis- porque aquí no hay nada que me diga qué lo que es real o no. No, yo creo que definitivamente son tres personas diferentes.

*Al nombre es Slavka Lucía Staroselcic Vergara, dueña del  
Restaurant - Bar San Carlos o El Yugoslavo para las personas que lo  
visiten en esta Calle las Heras.*

Generar este relato le sirve a su autora como un espacio para interpelar a quien le demanda la descripción de la imagen. Está describiendo la fotografía para otro, no para ella misma. En el intento de retratar a las personas contenidas en la fotografía, empieza a establecer correspondencias entre ellas, que no son explícitas, pero que ante sus ojos, están sugeridas. Poco a poco pareciese que lo visto pudiese estar encerrado en una verdad que aparentemente también sugiere unas variantes. La descripción misma de la mujer deja entrever que cada imagen propicia posibilidades de ser reseñada de formas totalmente diversas. Ella muestra lo que ve y lo que le advierte lo visto.

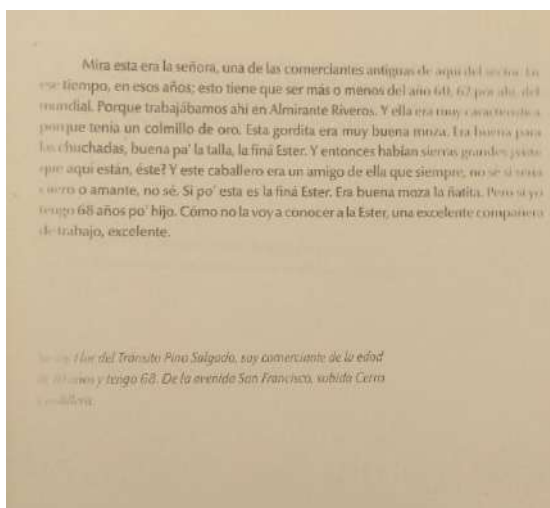
Una vez más, la temporalidad se desborda. El relato se sitúa en la antesala del tiempo en que los sujetos que forman parte de la escena son capturados en



unos gestos singulares. La narración misma lleva a la persona que observa a darse una especie de licencia de especulación. Repentinamente, en la mitad de su discurso, comienza a nombrar a las personas como personajes. Hay, sin premeditarlo, un cambio de estatuto que tiene que ver repentinamente con el movimiento de lo documental hacia la representación ficcional.

Ella deliberadamente señala que lo dicho está lleno de hipótesis y reconoce la posible falsedad de ellas. Aunque la foto quiera preservarse en su cualidad documental entendida en su concepción más común, en el relato la relatora se empuja a sí misma a la ficción (o a la inversa, quizás). En este juego, además, ella da cuenta de cómo está construida su propia mirada: “veo cizaña, me voy al tiro a lo peligroso”, dice. Es decir, su imaginario concebido ante la imagen le hace leer la imagen. Lo tangible es lo real, pero la descripción va a llevar a una riqueza intangible, que es la realidad de la ficción y que expande la Realidad.

...



En el caso de este relato es posible ver a la protagonista de la fotografía. Hace un retrato del retrato: ahí está su edad, su complexión física. Incluso da un dato que quizás no esté o no claramente en la imagen original: el colmillo de oro de

la persona. Pero más allá de eso, su relato retrata las relaciones en las que se inscribe la persona de la foto, entre otras, con ella misma, la relatora. Ella, entonces, entra en el cuadro (en su versión original, al parecer, no está). Se desliza su memoria. Trae al presente unas relaciones del pasado. Las actualiza, las valora, manifiesta su alegría en el valor. La memoria sobre otra persona deviene en su propia memoria.

En el relato hay una inscripción de sí en el espacio, la inscripción de su recuerdo, actualizado. Enfrentada a observar, se enfrenta también a recordar, a recomponer la memoria, a articular un complejo entramado.

### ***A modo de lectura general:***

En términos globales es posible notar que las fotografías al ser descritas no quedan constreñidas al encuadre en el que estuvieron inscritas en su versión inicial; es decir, a la estaticidad en la que parecían estar insertas. La misma imagen al ser abordada sugiere un movimiento, lo provoca. Y quien describe debe responder a su movimiento. Hay algo que rodea a la captura gráfica que tiene que ver con el tiempo, el espacio y la sensación. Un antes y un después que se desliza en la medida que su descripción se suscita. Unas sensaciones que tienen que ver con el adentro y el afuera de la captura, pero también del interior y exterior de quien la observa, se muestran a través de este ejercicio.

La re-creación de estas fotos de Larrain resulta fundamental en tanto permite pensar la imagen en términos muchos más amplios de lo que habitualmente entendemos como tal y en los tránsitos que ella atraviesa. Cuando pensamos en una imagen habitualmente aterrizamos en la representación de un objeto. Sin embargo, la implicación que esto tiene es bastante vasta: la imagen que construye la mente y el cuerpo a partir de un primer material al que se expone, muestra una especie de apertura, el desborde de los marcos primarios a lo que hace referencia mientras esta va constituyéndose.

En el momento del enfrentamiento con la mirada, el objeto revela cierta movilidad. Ahí, al captar la plasticidad de ese objeto, su maleabilidad, pero también su potencia asociativa (¿a qué materiales llama este material inicial?), que despierta a través del sujeto que ve, el sentido surge. Este movimiento que se produce frente al material inicial está vinculado con la imagen de sí (de la persona que mira) en relación a lo que la detona, de lo que ya ha mirado antes y con lo que puede tejerse

para poder re-componer y componer (como un acto nuevo) algo otro

Lo que adviene, entonces, al enfrentarse al material primario, es una especie de símbolo, en el sentido que Simondon planteaba y se enuncia al inicio de esta Unidad. Cabe recordar que el filósofo francés dice que estos (los símbolos o imágenes-recuerdo) surgen de un intercambio intenso entre el sujeto y la situación. Y, al mismo tiempo insiste en que es en ese intercambio que el sujeto ha dado algo de sí y a cambio conserva algo lo suficientemente fuerte para que otra cosa surja.

El material inicial, en este caso la fotografía, transita hacia la retina, es captado por ella y enseguida se desplaza hacia el espacio sensitivo más amplio del observador; es decir, empieza como experiencia corporal para ir hacia una experiencia de creación nueva, gracias a los movimientos del pensamiento-sensación.

Lo interesante, por ejemplo, en el caso concreto de este libro es identificar cómo estas fotos precisas, que no pueden reproducirse, que están prohibidas de ello, igualmente están siendo observadas nuevamente y logran su reproducción de otro modo. La técnica empleada permite su ampliación.

Repentinamente, entonces, estos retratos hablados multiplican las fotografías, pero también ponen en tensión la idea de autoría: la diluyen, la expanden. Las imágenes de este Valparaíso no son las primarias capturadas por Larrain, son las que esta técnica precisa de aproximación a ellas desbordan de ellas, gracias a las personas que la ejercen. Imágenes que repentinamente –a través de quienes ven- muestra que contienen imágenes, que revelan imágenes. El viejo acto de revelado analógico parece acontecer con la narración, viajando primero por la mirada del espectador. En la emergencia de una nueva imagen que va surgiendo con la palabra, se empiezan a ver detalles que el ojo había

incorporado en su captura, pero que solo con la práctica textual se hacen visibles. El acto de revelado verbal muestra matices, elementos otros, detalles.

La escritura (la oralidad convertida en escritura, en este caso), entonces, permite descubrir la vitalidad a la imagen, la actualiza. Se filtra y se derrama la composición de ella con la práctica escrituraria. Si el ejercicio se multiplicara a varios espectadores de tales registros del autor primario, entonces las narraciones (nuevas imágenes) se multiplicarían también.

Las fotografías del libro de Larrain, que son detonantes de este otro libro (el mismo / homónimo / su doble) que se usa como ejemplo en estas páginas, responde a lo que Gilbert Simondon habría denominado “objetos-imágenes”. A su criterio, la mayor parte de lo fabricado por el ser humano entra en esa categoría, a la que describe como “portadores de significaciones latentes, no solo cognitivas sino conativas y afectivo-emotivas”. Añade:

los objetos-imágenes son casi organismos o al menos gérmenes capaces de revivir y desarrollarse en el sujeto. Incluso más allá del sujeto, a través de los intercambios y la actividad de los grupos, se multiplican, se propagan y se producen en estado neoténico, hasta que encuentran la decisión de ser reasumidos y desplegados hasta la fase imaginal en la que resultan reincorporados en una invención nueva<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Simondon, Gilbert; *op. cit.*, pág 20.

### *Sobre los documentos, lo documental, lo original*

Si el Festival de fotografía chileno mencionado en este acápite se ha empeñado en reeditar el libro de Larraín ha sido por el carácter documental del mismo. Es decir, por su capacidad de mostrar una suerte de retrato lo más fiel posible de una ciudad, de sus espacios, de su gente, de una época en la que fue tomada y de la capacidad que tiene la técnica documental fotográfica para lograrlo. Sin embargo, la forma en la que se reeditó en su primera versión el libro, dista de las formalidades que implicaría justamente la técnica documental, que es lo que se buscaba preservar. Hay una subversión de dicha técnica que es interesante en términos formales, tanto como en términos poéticos.

En ese sentido considero que este ejercicio está emparentado con los que en la Unidad anterior se presentaron y respondían a la figura de la écfrasis. Tal figura tenía la intención de generar una descripción lo más altamente fiel de lo visto, pero en ese afán, como demostraron tales ejemplos, así como este con el que se intenta pensar los tránsitos de la imagen (en guiño a Simondon) se empieza a filtrar el “yo” de quien observa-narra-produce.

Anne Carson, la autora del poema que uso como detonante de la escritura de esta investigación en general, refería en un libro antes también citado en esta misma tesis, lo siguiente sobre lo documental:

Es lo que se basa en documentos, dice la Real Academia de la Lengua. (...) El disfrute con la técnica documental es la sensación de bandidaje. Saquear la vida de alguien más o sus frases y pretender tener un punto de vista propio, llamado “objetivo”, ya que puedes convertir cualquier cosa en un objeto al tratarlo de ese modo, es la vez emocionante y peligroso<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Carson, Anne. Óp. Cit, pág 73

Tomo como referencia esta cita de la poeta canadiense porque justamente hay, por un lado, el disfrute, que ella lo da por hecho en el uso de esta técnica. Aquello recuerda lo que Luciano de Samósata refería ya en el siglo II sobre la écfrasis, también mencionado en la Unidad anterior, relativo al carácter ‘delicioso’ de lo visto. Hay en estos juegos algo asociado al placer, a la activación de una especie de sensualidad particular en la experiencia.

Por otro lado, la tomo porque Carson usa verbos como saquear, al tiempo que pone en tela de duda la objetividad (la subjetividad en casos como este parece siempre gotear) lo que provoca una emoción particular. No hay indiferencia: hay implicación, hay complicidad... hay, entonces, en consecuencia, emergencia de algo nuevo.

Expandir los límites de la técnica documental es lo que provoca que la idea de autoría se vuelva también mucho más permeable. La técnica documental hace que en esta reedición la multiplicidad de miradas latentes en su versión primera, se expliciten evidentes, al darle voz a aquellas personas que siempre gravitaron en las imágenes originales. ¿Qué es lo original, sino lo que está en el origen? ¿Permiten estos relatos ubicarse como reediciones originales? Quizás quepa decir que sí, en tanto provocan que aquello que llamó a Larrain a ser fotografiado, lo que estuvo en la génesis de su interés, parece ser lo mismo que moviliza a los relatores... y no me refiero a las fotografías, sino a las estampas de la ciudad que permiten generar una especie de paisaje visual de ese espacio y, con ello, una especie de identidad estética, que -por supuesto- se genera en el orden de la imagen y lo imaginado.

***Lo que se ve, lo que se guarda, lo que la escritura observa y muestra (también para sí)***

En una de las páginas del libro *Blancas Inquietudes*, su autor, George Didi-Huberman dice: “es preciso, a decir verdad, que las imágenes asedien al lenguaje”. Y justamente es el cortometraje “Al principio, la aparición”<sup>38</sup>, de Sarkis, al que le dedica toda la primera parte de tal libro, que le provoca aquello. Las imágenes lo hacen hablar y él hace hablar al cortometraje; pero, también, al artista que está detrás del material referido. Las imágenes del video lo interpelan de una manera tan inquietante, que de inmediato otras imágenes surgen en él: unas nuevas, más amplias, como contenedoras de las anteriores son las que empiezan a revelarse hasta dar cuenta de lo que ellas pueden para que un lenguaje a partir de estas emerja y el pensamiento (que tiene lugar en el lenguaje) se suscite.

A medida que mira y escribe sobre lo mirado, él se entreteje con el material, pero también va deshilvanando una relación con la tradición plástica en la que está inscrito el artista-autor del trabajo audiovisual, así como va dejando entrever una tradición del símbolo de la leche, que es el elemento protagónico del vídeo. En paralelo a ello empieza a mostrar una variante singular con la tradición de la escritura sobre el arte, que es distinta a la de las lógicas más convencionales y permite desde ahí potenciar a la obra, al tiempo que se obra a sí misma (como escritura).

A lo que el filósofo arriba mediante este proceso es a un texto tan particular y con potencia autónoma, que permite establecer una relación que lejos está de constituirse de modo subordinado a lo que la detona, para permitir relaciones que operen en vías diversas y, así, también, estas incuben posibles nuevos tejidos. El libro, entonces, permite mostrar cómo un material singular también necesita de un

---

<sup>38</sup> Está disponible en línea en <https://vimeo.com/70322987> [última consulta: 3 de noviembre de 2017] .



modo singular de ser descrito, escrito, tejido con otros materiales. Un ciclo donde al final se provoca un efecto de rebote hacia el elemento inicial que le permite revelar un sentido mucho más amplio que el que está aparentemente mostrado.

Metodológicamente lo que hace el estudioso es desarticular cada pictograma que configura el cortometraje de Sarkis, de 3 minutos con 26 segundos de duración, filmado en el 2005. A partir de ahí, empieza a escudriñar en los elementos tangibles que configuran cada uno de esos fragmentos. El ejercicio de mirar intentando aguzar lo objetivo del espacio visual, es lo que le permite, más adelante, configurar imágenes, que lo llevan, a su vez, a lecturas-escrituras que se van ubicando por fuera del objeto, pero que dialogan con lo más íntimo del mismo.

Antes de sucumbir en lo que plantea el estudioso francés, cabe hacer una descripción general del video:

Una cubeta está en primer plano (insiste Didi Huberman, que se trata de una de aquellas que se utilizan para generar el antiguo proceso de revelado fotográfico); sobre cuyo fondo está pintada, con pigmento de color rojo, una gruesa letra K, que tiene una ligera inclinación hacia la derecha y parece que está recién hecha, por la evidente frescura de la pintura con la que fue generado su trazo. Repentinamente, un chorro de líquido blanco empieza a deslizarse desde una esquina de la cubeta: pronto es notorio que se trata de leche. Poco a poco, la leche cubre la bandeja y, con ello, también la letra, hasta que la misma desaparece por completo. Luego, una aureola de luz blanca empieza a vislumbrarse del lado izquierdo del recipiente, mientras sigue cayendo el chorro de leche. Enseguida, un dedo entra al cuadro y se sumerge en el recipiente. Ejerce presión en la mitad del contenedor y, súbitamente, emerge parte de la pintura roja que había quedado por debajo de la leche. Una pequeña marca roja se va configurando. Un dibujo distinto a la K original, como una

flor. El dedo insiste ejerciendo presión. Se va diseñando una pequeña nueva imagen en ese acto, de manera azarosa, hasta que retira el dedo y termina el vídeo.

La lectura de Didi-Huberman, al inicio, como refería en líneas precedentes, comienza circunscribiéndose en los elementos constitutivos. Sin embargo, tan solo en la segunda página de la escritura de este procedimiento (y como procedimiento) empieza el abordaje sobre la letra K, y con ello propicia un primer desplazamiento de la imagen, dentro de los límites (más amplios) de la propia imagen: “Podría ser *pi*, la letra griega. Se asemeja inclusive a un pictograma chino y podría evocar, por ejemplo, el carácter *yuanqui* “soplo primordial”, que utilizaba Guo Ruoxo, estudioso chino del siglo XI, para caligrafiar lo que pintar quiere decir”<sup>39</sup>.

Hay algo en su comentario que da cuenta de que la letra no la lee solo basado en su saber que podría advenir en primera instancia, que es el del alfabeto latino, sino que empieza a observar los varios posibles asociados a esa letra, en tanto símbolo contenedor de múltiples significados. Didi-Huberman continúa con el gesto de mirar mientras emergen en él imágenes previas con las que estas nuevas se reconocen y permiten desarrollar concatenaciones que van a provocar el reconocimiento, a ellas mismas, de diálogos con elementos que, probablemente, siquiera percibía que pudiesen existir.

Luego de este tramo, el filósofo vuelve sobre lo tangible. Hace una descripción lo más aséptica posible, aunque eso no impide que evidencie su sorpresa ante ello, como si los mismos materiales, ofreciéndose ante los ojos en sus flujos que le son naturales, tuviesen inscritas una dimensión poética.

(...) Luego el dedo se retira. En ese momento –momento mágico, y es allí cuando recordamos la palabra “aparición”-, se forma una flor

---

<sup>39</sup> Didi-Huberman Georges. *Blancas Inquietudes*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2013; pág. 14

roja en la superficie de la leche (...) Es admirable y un poco inquietante, como si la leche fuera, súbitamente más profunda que lo previsto<sup>40</sup>.

Ya cuando parece haber agotado esa descripción netamente de la fisicalidad del vídeo, hace un corte nuevo y comienza a hacer asociaciones. La primera relación que presenta es de correspondencia estética. Dice el autor “Dado el ascetismo y el lirismo de sus imágenes, el filme de Sarkis nos recordará, sin duda, las naturalezas muertas filmadas por Paradjanov”<sup>41</sup>. A partir de ahí efectúa una serie de agenciamientos de este tipo que permiten dar cuenta de resonancias con diversas tradiciones y momentos de la historia plástica.

Lo interesante es que, tras este recorrido, otra vez vuelve al filme y se pregunta qué es lo que este nos enseña (cabe aquí pensar en la doble connotación de este verbo, vinculada con el mostrar y con el aprendizaje). Didi-Huberman se responde, entonces: “lo que está en juego no es aquí la técnica en el sentido del proceso sino del procedimiento, incluso del paradigma”. Y añade. “Se trata, como bien lo indica el título del filme, de empezar a saber en qué consiste producir una aparición”<sup>42</sup>.

El autor, entonces, lo que insinúa –a mi criterio- es que se trata de mirar todo, cada elemento que conforma el material: el título merece ser mirado como una imagen que propone, que contiene y que desencadena. El deseo de la aparición, que es también una imagen en él, es encarnado con la configuración de imágenes: inventa un modo de provocarse a través de su lenguaje. Es la imagen mental que tiene Sarkis de la aparición que va a ir tomando cuerpo en este objeto-imagen (para regresar a lo dicho por Simondon, revisado en páginas anteriores).

---

40      Íbid, págs. 17-18

41      Íbid, pág 19

42      Íbid. pág, 20

También muestra el filósofo la necesidad de observar las relaciones entre los elementos: la palabra misma Aparición con los materiales que forman el video, con el audiovisual en sí, como un todo. Ahí, en esa observación de la relación, las imágenes que van a propiciar pensamiento, es decir, que son fuente potencial de pensamiento, van a ir mostrando lo que claman para que sea dicho.

En el texto, el autor también va desmenuzando lo que implica la imagen de la leche, como elemento que se repite de manera distinta en contextos varios de épocas también diferentes y lo que simboliza poéticamente, según ellos. Lo que se ve, entonces, a través de la escritura, es el objeto, pero también las tradiciones de las que bebe, de las que se nutre. Va revelando poco a poco el sentido metafórico del trabajo, sin renunciar a seguir generando metáforas nuevas en el propio acto de observación-escritura.

Lo de Didi-Huberman no luce, simplemente, como un acto de erudición, sino como una necesidad vital de provocar enlaces que revelan hilos que están casi invisibles en el primer momento de mirar. El filósofo nos presta sus ojos que han recorrido ya tanto; su cuerpo en general, afinado como dispositivo de registro de otros muchos procesos, lo que permite sacar a la superficie lo que está por debajo de la materia misma.

El trabajo escritural también muestra su obstinada necesidad de tratar de describir algo que no puede caber en el lenguaje verbal, porque el lenguaje visual ya lo ha resuelto de manera precisa y vasta en algo más de tres minutos de duración de este cortometraje. Bien dice el filósofo que las palabras parecen muy pobres cuando se tratan de describir un objeto. Y se pregunta algo mucho más complejo, que es casi una lección sobre el acto de mirar y entrar en el sentido de la obra, pero también el sentido de la escritura frente a la obra. Todo esto, por supuesto, referido,

al trabajo concreto que le detona este proyecto:

¿Qué decir, entonces de nuestra capacidad para relatar una materia, un medio material, un movimiento en ese medio, una multiplicación de esos movimientos el proceso complejo de su metamorfosis? ¿Cómo mirar la leche que fluye y hacer de esa mirada un drama, es decir, una acción y una escritura a la vez? En realidad nuestra sensación de impotencia no es legítima hasta un punto. Porque el lenguaje mismo forma materia. Las letras están separadas en una palabra, las palabras aisladas en una frase y, sin embargo, depende la escritura crear con ello, un movimiento fluido<sup>43</sup>

Es interesante que Didi Huberman se pregunte *cómo hacer de esta mirada un drama, es decir, a acción y a la vez una escritura*. Con ello está ofreciendo unas claves sobre los objetivos mismos del acto de ver y de escribir sobre lo visto. Que la mirada contenga a la acción implica que sea portadora de la vitalidad de lo que intenta transmitir. Tiene que ver con recuperar las fuerzas que agitan espacios, que propician nuevas posibilidades de movimiento. El flujo al que hace tanto énfasis el autor.

Lo que continúa tras esto es su acto de deshilvanar el elemento de la leche y seguir propiciándole conexiones con lo que esta representa para espacios diversos de sentido. Así va dotando de mayor carnosidad al material inicial y se va desprendiendo de él. La escritura poco a poco se va ubicando como lo otro de la obra, su doble diferente, su par que habita sus propias rutas.

Más allá de seguir describiendo cómo actúa la mirada-escritura-pensamiento del autor de Blancas Inquietudes, quizás quepa hacer un alto y poder recoger en líneas generales su procedimiento.

Básicamente, estos son los momentos del método:

1. Centrar la mirada en la constitución material del objeto al que se enfrenta, sin generar asociaciones.

---

<sup>43</sup> Íbid, pág. 28

2. Detectar qué tipo de agenciamientos, resonancias, se provocan al interior de los elementos constitutivos, que permiten el advenimiento del sentido. Observar el conjunto.
3. Permitir al acto de observar llamar a otros materiales observados previamente con los que este pueda generar relaciones por fuera de eso. Detectar en qué entramados de sentido puede ubicarse este.
4. Preguntarse qué quiere enseñar (mostrar / ofrecer como aprendizaje) el material al que uno se enfrenta. Para ello, retornar a la materialidad del objeto.
5. Proponer nuevos entramados al objeto. Ofrecerle tejidos en los que habitar.
6. Permitirse articular una escritura que dé cuenta del procedimiento.
7. Encontrar la potencia metafórica del material. Y permitir a la escritura plagarse de esa lógica metafórica. No se trata de volver críptico el material, sino de colaborar en su resistencia a entrar en una lógica informativa.
8. Propiciar que la observación lance a quien escribe por fuera del material, hasta encontrar que la escritura hable de las necesidades de quien ve, no de lo visto.
9. Retornar al objeto, ingresar en lo profundo del material detonante, luego del camino hacia fuera.

### ***Kelleher: de la imagen al relato para archivar lo efímero y hacer historia***

El investigador inglés Joe Kelleher para dar cuenta de algunas transformaciones que han tenido lugar en las artes contemporáneas, hace unas relatorías desde la afectación que le han producido un puñado de obras. Es decir, desde las fuerzas que estos cuerpos vivos que son los montajes ejercen sobre el suyo y dejan una marca particular. Las piezas elegidas por él tienen en común que vehiculan imágenes, las construyen, o se erigen en sí como un conjunto de imágenes que al entablar proximidad con los cuerpos de quien las ve habilitan algo que excede al lenguaje, o que –por decir lo menos- lo ponen en movimiento, porque previamente han excedido a la experiencia misma del mirar y a aquello que sucede en la persona cuando observa.

El libro podría decirse que es un gran testimonio sobre la percepción del espectador y sobre lo que esta desencadena. Pero hay que aclarar: no del espectador como algo genérico y homogéneo, sino de él como un individuo particular, un espectador de múltiples obras en cuyos espacios de acontecimiento ha compartido con otros con los que ha creado una comunidad temporal por el hecho de recibir una serie de estímulos externos que diseñan una atmósfera común y que lo saca de la experiencia cotidiana donde hay una capa de sentido determinado (ver en esta misma tesis en la pág. 8). Y que a la vez que ha compartido esta atmósfera se ha permitido tener una experiencia muy peculiar, nombrarla, ir en búsqueda de otros referentes tan antiguos como próximos, para ir dando cuerpo a esta excedencia que se ha producido en el acto de ver y que no responde en lo diseñado por la retícula cultural, pues está operando totalmente fuera de los lindes establecidos.

Kelleher presenta su escritura, pero también su procedimiento de y con ella.

Muestra lo que está en la antesala del teórico, del crítico, del pensador que es: ofrece ante nosotros su cuerpo sintiente, extrañado, que se dispone a recibir la experiencia y a no condicionar lo que ella le provoca. El poner en el ensayo que desarrolla esa dimensión sensible de su trabajo es como una invitación a una esfera personalísima de él. Una especie de ventana a compartir un secreto.

Poco a poco, mientras la intimidad del autor se va revelando, se va configurando una especie de muestreo que permite dar cuenta de aquellas transformaciones escénicas del inicio del siglo actual, que desborda las categorías antes dominantes, pues presenta los modos de producción, las estrategias de los artistas, los espacios de acción etc. Todo esto lo hace con ayuda de algunos textos y varios pasajes de fuentes filosóficas, de sus lecturas previas, de experiencias de otros con las que se encuentra y va agrandando estas imágenes que parecen poseer o que están en los trabajos a los que se enfrenta y/o que advienen de ellos.

El procedimiento que emplea el espectador-investigador es desarrollar una descripción lo más altamente realista de lo visto. Pero no solo de aquello, sino de lo que lo envuelve; es decir, de su contexto de acción/observación, de una especie de temperatura que se articula a partir de eso y de los movimientos que se producen al interior mismo del dispositivo vivo. Así también, de lo que rodea su espacio inmediato. A partir de eso, una vez más, como lo hace Didi-Huberman en *Blancas Inquietudes*, empieza a configurar una serie de vínculos que lo llevan a desarrollar redes de sentido.

A continuación describiré parte de un ejemplo de uno de los capítulos que lo constituyen, a modo de prueba de esta forma de registro que articula Kelleher y que a la vez que deviene un trabajo analítico, es un desafío para los modos de documentar el arte y, por ende, para hacer historia. Comenzaré con una



aproximación a una parte del primero de ellos, porque es el que usa el autor para explicar, desde la propia práctica, y luego también explícitamente el porqué de este libro. Ese texto inicial lleva por título la mención a las siguientes obras: Introduction Rosemary Lee, Melt Down (2011); Sam Shepard and Field Day Theatre Company, A Particle of Dread (Oedipus Variations) (2013). Y que, seguidamente nomina: Show and tell (the suffering of images), lo que quiere decir: Mostrar y decir (el sufrimiento de las imágenes).

Inicia Kelleher dando cuenta de su experiencia ante la obra coreográfica de Lee. Su texto empieza curiosamente: “Por ejemplo, Melt Down”, lo que hace notorio lo arbitrario de la historia, o, mejor dicho, del comienzo de configurarla y, también, de su propio lugar de enunciación. Aquello recuerda a Foucault diciendo: “Me hubiera gustado darme cuenta de que en el momento de hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces con encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios (...)”<sup>44</sup>.

Va dando datos del espacio a modo de antesala del acontecimiento. Parece adentrarnos en el espacio extra-cotidiano poco a poco. Da pormenores del clima, del movimiento de la gente, de la arquitectura. Poco a poco va empezando la coreografía (o quizás ya la coreografía haya empezado cuando ve el movimiento del paisaje). Lo notamos como lectores porque va abriendo paso para que ingresen los artistas. Pone el ojo sobre sus gestos, su vestimenta, la apariencia que tiene esta veintena de hombres que hacen parte del trazado. Es un gesto de giro en la acción que observa y que va relatando lo que le permite la primera sumergida hacia el acto de mirar, y por supuesto, también nos lo permite a nosotros, lectores de su trabajo

---

<sup>44</sup> Foucault, Michel. El orden del discurso. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992; pág 3

que ahora somos unas especies de observadores de tal danza que ahora pueden observar con la piel de su escritura. Narra Kelleher:

Hay una campana grande, una vieja campana de hierro fundido, en un marco que otro hombre toca para señalar los minutos que pasan, aunque las campanas suenan irregulares y los minutos parecen dilatarse inconmensurablemente, al tocar la campana, los hombres caen<sup>45</sup>.

Es esta caída que reseña y que repentinamente se suscita la que lo lleva a reflexionar sobre lo que su visión es capaz de registrar. El tiempo en que acontece el gesto, su duración, su efecto en él. Añade, entonces:

Caen imperceptiblemente. Es decir, nuestra visión no es lo suficientemente lenta como para seguirlos. Al menos, mi visión no es lo suficientemente lenta: solo sé con certeza que están cayendo porque a cada campanada de la campana todos han caído un poco más. Habré visto al final lo que sucedió, sin haberlo visto en su totalidad<sup>46</sup>

Mientras absorto se pregunta cómo esto que acontece en escena le permite reflexionar sobre cómo esta afecta al cuerpo de una manera abrupta, casi incomprensible para sus sentidos, va dando pequeños visos de la poética de la coreógrafa, que está basada en una especie de minimalismo envolvente y contundente. Lo hace pese a que, como decía hace un instante, parece quedar un hueco entre el acto sucedido en escena y el cuerpo que recibe que no es capaz de desmenuzar lo que ha tenido que abrir en sus sentidos para entender el tránsito del movimiento, para dar cuenta de su durabilidad. Las acciones y sensaciones corporales parecen constituirse plagadas de elipsis brutales, cuando lo que recibe disloca el orden en el que habitualmente se receptan las cosas, las experiencias.

Poco a poco va saliendo del suceso, de su reflexión imposible sobre lo que

---

<sup>45</sup> Kelleher, Joe. *The illuminated Theatre. Studies on the suffering of images*. New York: Routledge, 2015; pág. 1. (Las traducciones de estos fragmentos del libro son mías).

<sup>46</sup> *Ibid.*

sucedió con su propio cuerpo. Hilvana ideas sobre el movimiento de los espectadores, ya que esto acontece en un espacio público. También permite que se filtre su pensar sobre qué los ha llevado al festival a este público, en hacia dónde se dirigirán algunos luego....

Sutil y súbitamente vuelve a posar los ojos en la escena y dice lo siguiente:

En cuanto a los hombres, supongo que han sido entrenados para realizar esta acción, para caer lentamente así, para que toquen el suelo en ese momento, lo mejor que puedan: hacer una imagen, como podríamos decir. Y, a medida que caen, caen de la imagen, de modo que la imagen, incluso cuando se disuelve en el aire en las campanadas de la campana, se pega: se pega y se disuelve en nosotros, distribuida entre nosotros, debilitándose y creciendo, multiplicándose como sea, mutando en la transmisión<sup>47</sup>.

Lo que de la coreografía emerge no es una discursividad del movimiento, sino un urdido de imágenes que se levantan con el trazo de los cuerpos, de los gestos de estos hombres a los que el mismo Kelleher nombra más adelante del relato como “ciudadanos de las imágenes”. Estos seres suspenden la realidad (en ambos sentidos: la detienen y también la llevan a lo alto, la sacan del piso) y se debaten con las fuerzas de gravedad a las que condenan sus propios cuerpos. Ellos, portadores de imágenes, hacen que las mismas también caigan. El obstinado acto de desafiar los límites cotidianos en los que históricamente ha insistido la escena para poder decir que otros flujos son posibles, se condensa en este pasaje que hace Lee y que captura Kelleher.

El autor va hacia el lado del espectador, hacia cómo este recibe las imágenes. Lo que ofrece es algo que escapa a lo decible y lo comunicable, que está en el ámbito de potencia que activan:

Y como es para el resto de nosotros, quienes sostenemos la imagen ahora, para quienes sufrir la imagen, recibir su transmisión, llevar entre

---

<sup>47</sup> Íbid. Págs 1 y 2

nosotros su peso y movimiento infinitesimal, tendrá algo que ver con reconocer que la imagen en sí no tiene nada que contar. Las imágenes no hacen eso. Como lo ha dicho un autor, hablando de imágenes en el arte visual, especialmente en la pintura figurativa, las imágenes se “distinguen” a sí mismas, como si se tratara de cualquier catástrofe<sup>48</sup>.

Kelleher habla de una especie de materialidad de la imagen que ya, por ejemplo, habría referido Gilbert Simondon –citado previamente en esta misma unidad de trabajo. El peso de la imagen en su cuerpo me lleva a pensar en la capacidad kinestésica que emerge ante la imagen, que activa sensaciones y permite así la necesidad de articular un habla ante esta.

A lo largo de este trabajo va detallando que las obras sobre las que vuelve porque son los que lo han acompañado y que le han permitido pensar más ampliamente el mundo. En muchos de los casos estas piezas parece que en sí misma abolieran la posibilidad de decir algo sobre ellas, pues exceden al vocabulario conocido para dar cuenta de ellas. Cuando el habla está interrumpida por haber sido el cuerpo desconcertado por la fuerza misma de la obra, son las imágenes que quedan las que le permiten generar vías de retorno para replicarles, es lo que invita Kelleher a hacer, compartiendo su propia estrategia. La imagen le sirve como entrada para retornar a lo innombrable. Aquella, retenida en su memoria, básicamente por ser conductora de fuerzas que desafían el acto mismo de mirar, el estar presente y el desarrollo de un porvenir con el eco de la dislocación, son las que le permiten constituir nuevas imágenes que van a contribuir al advenimiento del pensamiento, que por supuesto, permitirá seguir desplegando otras posibilidades de sentido.

Más allá de hacer un desglose de la metodología, que puede comprenderse a través de lo antes mencionado y que además es bastante similar a lo apuntado a

---

48

Íbid. Páginas 2 a 3

partir del procedimiento de Blancas Inquietudes, cabría pensar en todas las preguntas sobre el cuerpo, que Kelleher lanza desde su propia práctica. Con él es claro que cuando se habla del cuerpo como dispositivo de registro y activador de escrituras, eso tiene implicaciones mucho más vastas. Si bien esa idea permite el pasaje de la contemplación a la acción, en el acto de expectación, permite también la reflexión sobre el paso del registro a la articulación de la memoria, entendiéndola a esta como algo en movimiento, que permite alimentar a la Historia.

Todo el trabajo de Kelleher, más allá de permitir repensar procedimientos y metodologías, abre un amplio espacio de discusión sobre el espectador y su lugar vital en el entramado de sentido del teatro, en su tiempo de emergencia. Y, al mismo tiempo, también, sobre su lugar en el Teatro, como disciplina y como operador de realidades que enfrentan y que increpan a la Realidad (con mayúscula).

Kelleher muestra a su propio cuerpo como dispositivo de registro, y a la vez caja de resonancia: contenedor que alberga materiales y que siempre está abierto a nuevos. Además, como espacio tan afinado que en el enfrentamiento con nuevos materiales permite activar los previos, desechar otros, configurar nuevos: decrearse para crear algo nuevo. Por supuesto, además, todo esto, tomando como cómplice a la imagen, que actúa como vector de estos movimientos, de estas fuerzas, que permiten la emergencia de unas nuevas, que piden ser encarnadas, que, al mismo tiempo, llaman la configuración de nuevos espacios, nuevas relaciones, nuevas expresiones del sentido.

***Lo que tensa la danza y puede (y no) nombrar. Los ecos de la memoria y su expansión desde la escritura. A propósito de un tránsito de Haydé Lachino, en México.***

Entre 2006 y 2010 la crítica, gestora, coreógrafa, videoartista y activista mexicana Haydé Lachino, mantiene una columna permanente de crítica de danza en la revista de arte y cultura de su país natal, Tiempo Libre<sup>49</sup>. Semanalmente da cuenta de espectáculos puestos en cartelera, lee lo que acontece en festivales, pone el ojo sobre procesos de artistas que están dislocando la escena y sobre aquellos que impiden que esto suceda.

Algunas veces usa también el espacio para incluir entrevistas. Otras, sale de la cobertura de obras y procesos y se permite hurgar más ampliamente en las relaciones del lenguaje danzario y los nuevos medios, gracias a propuestas que están gravitando en el período en el que colabora con la revista. También desarrolla lecturas relativas a la incidencia de todo aquello en el ámbito socio-estético mexicano, lo que le sirve para generar lecturas de carácter comparativo de contextos y abrirse a reflexiones de carácter colonial-decolonial que las prácticas artístico-escénicas y sus formas dominantes traen consigo.

Hay algunos ejemplos de su trabajo que gravita entre el testimonio, la documentación, la crítica y el hacer historia, que podrían ser usados para esta investigación. Sin embargo, hay una experiencia de Lachino que se expresa de manera particular en dos momentos, que me interesa particularmente desmenuzar aquí. En 2008 esta crítica ve, en ciudad de México, Amjad, una obra de La La La Human Steps, compañía canadiense dirigida por el coreógrafo Édouard Lock, basada en dos emblemáticas obras del repertorio mundial del ballet: El lago de los

---

<sup>49</sup> Todas las notas están escaneadas y pueden consultarse en línea en [https://issuu.com/danzatextual/docs/notas\\_tl\\_hayde\\_lachino](https://issuu.com/danzatextual/docs/notas_tl_hayde_lachino). (última consulta: 1 de febrero de 2018)

cisnes y La bella durmiente y escribe sobre ella. El texto se publica en la edición 1459 de la publicación en cuestión, correspondiente a la semana del 24 al 30 de abril de 2008. En el mismo es notorio que Lachino se detiene a relatar cómo esta danza interpela a la propia tradición en la que se inserta, en cómo la disloca, en cómo desde ahí la lanza fuera de ella misma para hablar sobre lo que puede la danza en la actualidad.

La escritora describe el combate de lo que ha visto con otros de sus referentes. Uno no puede acceder a una imagen muy elaborada de aquello que vio Lachino, en concreto, relativa al movimiento, pero sí mediante el texto es posible ver cómo lo que ha visto está confrontando a una especie de historia de la danza. No podemos testificar lo primario, pero sí lo que transforma para el esquema de pensamiento sobre la danza que el movimiento propuesto desde la escena. Es decir, es como si lo que nos permite ver no es lo visto por ella, sino aquello a lo que ella llega por rebote del movimiento generado. Las pistas para esto son claras. Por ejemplo, el texto comienza de la siguiente manera:

Los ballets románticos contribuyeron a delinear el ideal femenino y masculino y exaltaron, mediante el pas de deux, el amor heterosexual (...). Pero Lock va más allá de eso, cuestiona las convenciones socialmente aceptadas sobre lo femenino y lo masculino y que la danza reproduce inclusive en la forma en que son entrenados los bailarines y bailarinas<sup>50</sup>

Evidentemente, por la cita anterior, es notorio que ella no se queda en la sensación que le genera sino en su representación, en cómo esta estalla –a su vez– las representaciones dominantes. Más adelante hace un intento de posarse en la materialidad y en sus usos para el trazo coreográfico específico, pero una vez más

---

<sup>50</sup> Lachino, Hayde. Amjad. Las razones de la danza. Ciudad de México. Revista Tiempo Libre. Año XXVIII. No. 1459. 24 al 30 de abril de 2008. Disponible en línea en: [https://issuu.com/danzatextual/docs/notas\\_tl\\_hayde\\_lachino](https://issuu.com/danzatextual/docs/notas_tl_hayde_lachino), pág 63. (última consulta 1 de febrero de 2018)

la escritura solo testimonia lo que esto le dice al lenguaje al que se corresponde. No vemos como lectores lo que acontece, pero uno puede suponer que una serie de gestos se ocupan de poner en confrontación la propia tradición a la que pareciese acogerse el artista canadiense.

La escritura se va por fuera de los bordes del trabajo al que se refiere, pero también, de algún modo, por fuera de lo que le compete primeramente, que es prestar los ojos a quien no la ha visto, con las minucias que ello implica. Dice, por ejemplo: “Lock amplía las concepciones de la coreografía, utiliza la iluminación no sólo para que podamos ver la acción sobre la escena, también es usada como parte del movimiento, cambia con un sentido rítmico”<sup>51</sup>. Parece, de momento que va a aterrizar en la cosa vista, en que nos va a tocar los sentidos, pero sigue apelando al sentido como significado. Es posible comprender que se trata de una experiencia de vital importancia para la escena mexicana y es posible ver los mecanismos, pero no lo que esos mecanismos ofrecen para quien está delante de ellos en su expresión, como gestos concretos.

Shaday Larios, artista y pensadora también mexicana, refería justamente en un ensayo sobre el ejercicio crítico que “el esfuerzo de la mirada está en rodear, circunvalar la obra escénica para capturar su ser inaprensible y ver, como lo menciona Jorge Dubatti, valores en donde nadie los ve”<sup>52</sup>. Justamente, Lachino logra evidenciar estos valores que, probablemente, una mirada no entrenada, aguzada, ‘crítica’, sea incapaz de dar cuenta. Ella puede, como su coterránea diría en el mismo artículo mencionado, generar una mirada que “no observa puntos

---

51       Íbid

52       Larios, Shaday. “La crítica escénica como práctica de lo inobservable (pensamientos hipotéticos)”. En: *El mundo de la crítica*. Coordinador: Israel Franco. Ciudad de México: 2016, Instituto Nacional de Bellas Artes y Letras. Edición Electrónica, 90% - 91%. Disponible en línea enconsulta, 1 de febrero de 2018)



específicos sino redes de relaciones [que] mapean el fenómeno con líneas de pensamiento complejas entre distintos niveles de conexión espacio-temporal”<sup>53</sup>.

Al final de la publicación, sin embargo, Lachino sostiene algo que es fundamental sobre el procedimiento de su trabajo. Anota: “Presenciar Amjad es tener una verdadera experiencia estética, ahí se nos descubre de repente algo profundo y humano, imposible de explicar con palabras, estas no alcanzan”<sup>54</sup>. Uno ve, entonces, con esa frase la lucha que ha tenido la crítica por dejarnos saber que se trata de una experiencia importante en términos formales para la danza, pero en relación con lo que pasa en su cuerpo hay algo que aún el lenguaje verbal no puede recoger, abrazar, dar cuenta. Hay unos puntos específicos -por traer nuevamente a colación la frase de Shaday Larios- que su cuerpo ha registrado pero que ella no puede traducir, transpolar. Puntos cuya ausencia no es notoria a primera vista por quien lee la reseña crítica, porque se ocultan en la capacidad acuciosa de análisis que sí se muestra en la escritura.

Tres años más tarde de este suceso, El Sótano, revista virtual de Artes Escénicas (fundada por un equipo de personas de diversos países, del que fui parte), publica en su tercer número un dossier al que tituló El teatro: texto y / versus escena, nombrado justamente de esta manera imprecisa y ambigua por la misma imposibilidad para determinar qué tipo de relación han generado históricamente y siguen generando estos dos componentes en las prácticas de las artes del espectáculo vivo. Para tal número Lachino escribe un texto al que tituló La escritura como mediación entre la danza y la memoria.

---

53      Íbid, 90%

54      Lachino, Hayde, óp cit: 63

Curiosamente, para poder articular las reflexiones que conformaron su ensayo se basó en la obra de Lock antes mencionada. Mejor dicho, en la tensión que en su escritura le generó el encuentro con dicha obra. Y más allá de eso, en el mismo acto de observación y puesta en palabras de dicho episodio. El texto desnuda el procedimiento imposible, conjetura sobre algunas cuestiones crítica relativas a ese pasaje entre lo captado por el cuerpo y lo que el cuerpo de la escritura permite (y/o debería) acoger. Permite apuntar a la fricción que existe entre la sensación, la memoria, el debate interior entre las formas y las fuerzas y la puesta en lenguaje nuevamente de lo visto, en este caso en código escriturario.

El texto comienza con un párrafo, a mi criterio, absolutamente decidor no solo sobre esta práctica en particular, sino sobre el ejercicio mismo al que constantemente está confrontado quien escribe sobre la escena. Y, sobre todo, quien escribe para un espacio que no puede renunciar al orden de lo comunicable, que debe ofrecer un registro de la realidad tangible al tiempo que de la dimensión inefable.

En Amjad de Édouard Lock vi uno de los duetos más imponente que he presenciado en mi vida, lo cual me produjo una honda impresión. Sin embargo, al intentar escribir de ello, para la revista en que por aquel entonces trabajaba, una suerte de parálisis me invadió; de repente me sorprendí incapaz de llevar al papel la experiencia plena de aquella función. Si atendía al análisis de la estructura de la obra: el uso del espacio, la velocidad con que los dos bailarines ejecutaban sus movimientos, el tono pausado de la música que generaba una suerte de contrapunto que aumentaba la intensidad de la escena, si apelaba a la escritura de ello, el universo de mis emociones ante la percepción de aquel momento quedaría en segundo plano. Pero si partía únicamente de la emoción que me había producido, corría el riesgo de escribir una nota cargada de subjetividad, asunto tan contrario a lo que se supone debe ser una reflexión crítica de la danza. En el limitado espacio que mi editora marcaba para el texto no pude resolver tal conflicto y el resultado fue una de las peores notas que he escrito en mi vida<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Lachino, Haydé. “La escritura como mediación entre la danza y la memoria”. En *El Sótano, revista virtual de Artes Escénicas*. Tercer número. Año 2011. Pág. 1. (La publicación ya no está disponible en línea, puede consultarse en los Anexos de esta misma tesis).

Lachino al reconocer aquello muestra cómo la escritura no solo se debate con lo que se espera de ella (incluso lo que aguarda de ella el/la escritora que al mismo tiempo se lee); también se debate con la propia forma a la que la escritura está confinada. Es decir, su condición que encierra la dificultad de conjugar las dobles, triples, o incontables capas que puede tener el lenguaje vivo, del espacio. La escritura verbal siempre implica el compromiso con un comienzo, una toma de lugar, una apuesta política inaugural en la decisión de qué se prioriza en el decir, de qué se comunica, de qué se transmite como principal para la construcción de la mirada del otro, para seguir alimentando su universo sensible.

Al mismo tiempo, estos dos momentos de la escritura se complementan, pese a que uno señala lo que le falta al otro. Es posible ver un decurso que se traza del primero al segundo texto en el que el cuerpo de la escritora queda inquieto en un largo período y las preguntas recién pueden enunciarse y hallar unas tentativas de resolución mucho tiempo después del suceso que las provoca y que, asimismo, lo exceden. Lo sobrepasan no solamente en tanto que las preguntas y respuestas posibles rebotan en un más allá de la vivencia, sino que se ubican más que en lo que las provoca, en lo que estas pueden para un espacio mayor del que forman parte.

En su ensayo *La escritura como mediación entre la danza y la memoria*, la autora va ofreciendo varias pistas para desmenuzar su trabajo crítico inicial. Alumbrar con ello su propio pasado. Pero, al mismo tiempo, esto que le sirve para desentrañar su propia imposibilidad precedente, la lanza a la construcción de un pensamiento que alumbrará el futuro de su propia práctica y de las prácticas escriturarias en sí. Lo que ofrece es tan poderoso que resulta clave para todo aquel que se enfrente al ejercicio de observar, mediar con la escritura, hacer memoria,

actualizarla... Enumeraré algunas de ellas, a modo de premisas, sacadas textualmente de su ensayo.

1. La palabra (...) se nos revela como un gesto de mediación, entre aquello inasible que siempre ronda a quien observa la experiencia corporal, la huella que ello deja en nuestra memoria y la grafía que se pretende permanente.
2. El objetivo no es la escritura, el objetivo es siempre regresar, una y otra vez, al recuerdo de los cuerpos que se mueven.
3. Es usar un lenguaje para comprender otro lenguaje (...) usar lo escrito para comprender lo vivido, la experiencia.
4. La escritura que pretende desentrañar las razones de otro lenguaje se convierte así en un comentario que busca indagar en el misterio de lo efímero. Es hacer memoria por tanto historia.
5. Si percibir es ya una forma de conocer; escribir es hacer visible lo conocido, porque ahí queda plasmada la forma de nuestra percepción.
6. El traer al tiempo de la escritura el recuerdo de la danza, se hace a través de un acto metarelacional, del pasado al presente, de la danza al espectador, de la coreografía a la letra, relaciones que buscan todas ellas desentrañar el sentido de lo percibido.
7. Al escribir de danza, lo que resulta no tiene nada que ver con la danza y sin embargo apunta hacia ella, intentando con palabras romper el enigma de esos cuerpos en movimiento.
8. La escritura precede al movimiento; se debería inventar palabras que se muevan, que permitan recobrar en la lectura, las dinámicas, las tensiones e intenciones del cuerpo que se mueve.

9. Si percibir es ya una forma de conocer; escribir es hacer visible lo conocido, porque ahí queda plasmada la forma de nuestra percepción.
10. La palabra es la puerta de entrada a un mundo aún por nombrar. Esto nos obliga a pensar que es el movimiento, la danza, lo que imprime el sentido a la palabra, no al revés; porque el sentido está en la coreografía

El ejercicio de la investigadora mexicana en dos tiempos explicita varias cuestiones básicas para el ejercicio de la escritura sobre las artes escénicas. La primera, es que permite seguir indagando en las imágenes, que se plantean como elementos básicos de estudio en esta unidad de trabajo. Es interesante a través de su trabajo ver que mientras hay imágenes cuya impronta se va borrando, otras necesitan un tiempo mayor para que se asienten, consoliden su forma o se enraícen en el cuerpo y así revelen imágenes nuevas para el pensamiento. Con este ejercicio es posible notar que hay efectos y afectos que rebotan de inmediato de ellas (de las imágenes) y que hay otros que requieren seguir su propio ritmo para que puedan salir a la superficie del (otro) lenguaje.

Una dificultad que se muestra en este trabajo es cómo se llena el espacio físico de escritura cuando la experiencia articulada en imágenes se resiste a ser dicha, o al menos, a usar el vocabulario conocido para volverse expresa. Cómo hacerlo ante el compromiso y la premura de la entrega, por ejemplo, de una nota en un medio impreso. La salida que generó en esa primera ocasión la crítica en cuestión lejos está de arrojar como resultado, como ella habría calificado, una de las peores notas escrita en su vida, pues sí permite su texto inicial exponer el carácter que tuvo dicha obra para la danza en el contexto en el que se presentó. Sin embargo, lo que parece decir entre líneas es que aquel ejercicio carecía de cuerpo,

de su propio cuerpo implicado y vulnerado ante el evento. ¿Es posible que un cuerpo siempre esté listo y disponible para arrojarse de nuevo a la expresión de su propio estado de vulnerabilidad?... Se trata de una práctica de ensayo y error. Y otra vez ensayo. Intentos que no siempre logran la diferencia.

La segunda cuestión que torna expresa es que permite reinstaurar la pregunta sobre si es posible que ocurra la crítica como acontecimiento, que es lo que busca esta investigación a nivel macro. Y si es así, cuándo se suscita, de qué modos. Justamente en el primer ejercicio parece que la escritura se desmarca del acontecimiento, pese a que el acontecimiento per se es tremendamente poderoso. Claro que se inserta en sus ecos, en lo que queda para la danza, pero también se complica en el acto de volcarse en palabras, pierde su fuerza característica. En el intento de ver cómo sostener el acontecimiento, mientras se lo explica y se habla de sus repercusiones, la potencia insurrecta se diluye, se escapa, se normaliza.

El acontecimiento, sin embargo, no se evapora del todo. Hay unas fuerzas que restan y quedan silenciosamente dormidas. En su segunda escritura, la del ensayo, repentinamente la energía dormida que otrora había removido el acontecimiento, se levanta. La misma puesta en riesgo de la escritura, llevándola al extremo de sus propios límites, usando como herramienta básica para ello una serie de preguntas sobre sí misma, es decir, un juego que revela su procedimiento, va incubando un espacio en donde repentinamente surge una potencia alta y renovada. Ella se manifiesta claramente en esa serie de frases que contienen los enunciados arbitrariamente extraídos del mismo ensayo, recientemente expuestos en párrafos precedentes. En esas premisas se muestra la conexión con el fulgor que está en la base del acontecimiento detonante y se manifiesta en sí como una emergencia nueva.

Esa “cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento” -parafraseando el nombre de aquella célebre charla de 1997, pronunciada en Canadá por Jacques Derrida- parece actualizarse. Este ejemplo doble de escritura crítica muestra que la posibilidad imposible está en decir el acontecimiento intentando su preservación en las mismas condiciones que provoca al suscitarse, lo cual conduce inevitablemente a una especie de debilitamiento o agotamiento, ya que el acontecimiento solo se produce una vez. Este ejercicio muestra que no se trata de contener lo innombrable, sino que al reconocer que es imposible sostenerlo como tal, lo fundamental quizás es volver a las fuerzas que están en su base, para que otro acontecimiento posible resulte. Este, a la vez, dialoga, enfatiza, se comunica con los movimientos primigenios del anterior y así el movimiento sigue guardando la promesa de futuros (otros) posibles.

***Imaginar imágenes para escribir. Textos críticos-¿ficcional? sobre obras de un canon posible de la danza contemporánea de Ecuador.***

En el año 2012, el coreógrafo-investigador Esteban Donoso y la crítica de artes escénicas Genoveva Mora comienzan una investigación para reflexionar sobre la danza contemporánea en su natal Ecuador, que derivó, inevitablemente en intentar desmenuzar su particular modo de encarnarse, debido a su superposición inevitable con la expresión aún muy presente del lenguaje moderno en la práctica dancística. El primer gesto para entrar en el campo de trabajo fue identificar a una serie de coreógrafos representativos de tal complejo campo, de diversas ciudades del país, y proponerles una conversación basada en un cuestionario que previamente fue armado por quienes encabezaron el proyecto en cuestión.

Se generaron 55 entrevistas. En una segunda parte del proyecto me sumé al mismo, en calidad de coeditora de este trabajo que devino una apuesta de mayor alcance a la imaginada originalmente: la generación de una Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador, que finalmente se publicó terminando el 2015. Asumí, además de la coedición, la escritura de algunos ensayos correspondientes al primero de los dos tomos de ella, y también algunas de las entrevistas delineadas inicialmente y que se entramaron en el segundo tomo de esta Cartografía.

La última pregunta de tal cuestionario era la siguiente: Nombra cinco obras que ubicarías como parte de un repertorio nacional de la danza contemporánea. Sin duda, polémica, en relación con el propósito de generar una cartografía contemporánea y conservar la idea de canon, que vuelve a legitimar la idea de repertorio y de formas de relación que el mismo convoca, que la contemporaneidad



estalla por su propia naturaleza. Sin embargo, la pregunta se mantuvo y el resultado fue interesante desde varias perspectivas.

En primera instancia, reflejó que muchos de los coreógrafos no podían recordar nombres de obras emblemáticas para ellos, en calidad de espectadores. O simplemente referían no conocer lo que sus pares estaban generando, situación que se evidenciaba como problemática en lo correspondiente al reconocimiento de la práctica de observación como instancia de aprendizaje, crítica y puesta en relación. Muchos, también, entre lo que nombraban incluían varias de sus propias creaciones, quizás con el propósito de que sus obras trasciendan en los registros de este mapeo.

A pesar de las inconsistencias mencionadas, quienes lograron salir de esas lógicas sí coincidían en nombres de obras y, sobre todo, en la producción de artistas específicos. De ese modo, se desarrolló un Canon de la Memoria, que se ubicó a modo de cierre el primero de los dos libros de la investigación en cuestión. El canon está compuesto por quince obras (o algunas series de un solo autor, como el caso de Wilson Pico con sus monólogos).

Si este trabajo se pone a colación en estas páginas es porque la intención no solo fue constituirlo y enunciarlo, sino -además- desarrollar una crítica de cada una de estas obras con el propósito de desentrañar las razones por las cuales éstas pudiesen considerarse emblemáticas para la configuración de un canon danzario en Ecuador. Sin embargo, el problema es que varias de ellas habían sido estrenadas hacía varios años y no volvieron a estar en escena en los últimos tiempos. Entonces, o bien habían sido vistas por alguno(s) de nosotros no tan recientemente o, en ciertos casos, no las habíamos visto nunca.

El trabajo, entonces, no solo se mostraba arbitrario, porque la lógica misma del canon lo es, sino porque su reconstrucción crítica no contaba con unos referentes de base sólidos para poder configurar estos análisis. El proceso, instintivamente, reveló una serie de inquietudes, que no fueron solventados en el propio decurso de manera muy premeditada ni hondamente reflexiva, sino que se fueron resolviendo sobre la marcha, a través de tácticas generadas desde lo instintivo.

Al no haber visto algunas de las obras, o al tenerlas ya en la memoria de manera un poco borrosa, las preguntas básicas fueron: ¿a partir de qué imágenes desarrollar un texto? ¿Desde qué sensaciones activar una escritura que permita en el presente dar cuenta de la impronta en la memoria de unos coreógrafos que coinciden en que una o varias obras son importantes para tejer la expresión contemporánea de nuestra danza?

El proceso de escritura se dio, entonces, recogiendo, básicamente dos tipos de imágenes. Las primeras, aquellas que restaban de los registros de vídeo de tales obras, habitualmente de los archivos personales de los artistas. Se trató de documentos audiovisuales, en general, de una calidad no profesional que, en muchos de los casos por su precariedad generaron que el acto de observación que de por sí es constreñido al no responder a su dimensión viva, sea aún más estrecho para la mirada. Por otro lado, se acopiaron las imágenes que oralmente articulaban los mismos coreógrafos que las postulaban como canónicas, así como los autores de ellas, sobre tales obras.

La crítica entonces, en este caso, se generó como un acto de pasaje atravesado por varios cuerpos, varias pieles, varias subjetividades, varias temporalidades, en también variados intentos. Los ejercicios, en muchos casos, se

desarrollaron entre dos de los investigadores, con el afán de completar la mirada del otro, desviar, complementar, insistir, desarmar, co-imaginar.

Quizás las escrituras no dan cuenta de lo que en verdad fueron las piezas a las que hacen referencia. Y en ese punto cabe preguntar si se trata de críticas que en realidad logran transmitir una sensación provocada en los cuerpos (¿en qué cuerpos?), si pueden entenderse como documentos que cumplen a cabalidad con la noción de la fidelidad implícita en la condición documental (ya previamente hurgada en un ejemplo anterior de esta unidad), y si pueden ser estos elementos lo suficientemente legítimos para vivificar la memoria.

Una de esas obras a las que varios de los entrevistados calificaban como fundamentales fue Sillón Rojo, del quiteño Terry Araujo, estrenada en 1994. Esteban Donoso y yo asumimos la escritura crítica sobre tal obra. Esteban en el momento del estreno tenía 17 años y yo, 11; él vivía en la ciudad en la que se montó más veces. A mi ciudad no llegó. Yo nunca vi la obra y él la recuerda borrosamente. Vimos vídeos, fotografías y generamos conversaciones a partir de eso.

La escritura de ese trabajo se basó primariamente en indagar en qué imágenes provocaban unos quiebres en relación con el imaginario danzario del momento histórico en que se da. Nos fijamos en detalles que quizás, en ese momento de su concepción no habrían sido observados con tanta importancia o relevancia como en la actualidad. Inevitablemente, están leídos con los rasgos culturales y las preguntas de esta época, con lo cual el documento (¿reconstruido? ¿inventado? ¿re-compuesto?) también cuenta con un nivel de introducción de nuevos referentes, que no se corresponden con los rasgos inherentes al momento histórico en el que se dio. Aquí un par de extractos:

En términos de estructura, *El Sillón Rojo* combina secuencias danzadas con instantes de improvisación. Incorpora, además, actitudes idiosincráticas de los bailarines, gestos-movimientos cotidianos (...) Dos chicas se besan y efectúan continos acercamientos que aluden a la conquista y a la seducción. Con gestos como este, Araujo pone en manifiesto que el estallido de las convenciones no es solo formal en cuanto al espacio y al lenguaje danzario, sino también en las tamáticas que laten en sus creaciones.

(...)

Otro de los quiebres que presenta esta obra es la incursión en espacios públicos de un modo ligero y divertido, distinto de las modalidades que hasta el momento prevalecían, más referenciales en su dramaturgia o en sus temáticas con causas sociales y posicionamientos políticos<sup>56</sup>.

Vistos sus rastros en el presente, sin haber asistido a ella en vivo en su momento de acontecer (al menos yo), la observación actual de aquello intentó construir una imagen de esta que rebote en el pasado, o que al menos en su intento de ponerlo en valor, proveerla de un cuerpo que le permita una vez más actualizar su pertinencia en la memoria de la danza.

Las imágenes que constituimos con esta escritura se ubicaron en el lugar de las inexistentes. Repentinamente el ejercicio de escritura crítica empezó a direccionarse en una vía opuesta a la que habitualmente nos comprometemos. No se trató, pues de sostener, expandir, compartir la sensación que dejó en nuestros cuerpos esta y algunas otras obras, sino de prestar el cuerpo para que estas vuelvan al presente. Una especie de sumergimiento total en el pasado, para otorgarle una promesa de futuro.

Las imágenes recogidas y armadas empujaron a la imaginación para ser completadas, para que ellas se configuren un repositorio, para que se agencien con

---

<sup>56</sup> Donoso, Esteban y Díaz, Bertha. “El Sillón Rojo: Terry Araujo”, en *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador. Tomo 1*. Quito: El Apuntador, 2015; pág. 160

otras: es decir, para que tomen posición. La investigadora Isabel de Naverán, en el prólogo del libro *Hacer Historia*, se pregunta: “¿es posible apoderarse de un recuerdo cuando (se) ilumina sin transformarlo?<sup>57</sup>. Pero esta interrogante quizás se complejiza en este caso, ya que cabría preguntarse si *es posible apoderarse de un recuerdo (no propio) cuando (se) ilumina sin transformarlo*. Asimismo, la pregunta implicaría, ¿Qué es un recuerdo propio? ¿Por qué prestarle el cuerpo a una memoria que no le pertenece directamente a uno, pero en la que uno considera que está inscrito? ¿No es, acaso, quien escribe alguien que está permitiendo desarrollar una experiencia a otro que no la tuvo, por su fuerza singular? ¿No es este ejercicio una intención de llevar a una dimensión mayor a esa misma premisa? Es decir, ¿intentar a través de la escritura articular una memoria que otro tiene, que por su energía impregnada en el cuerpo de otros, se reconoce con fruición, y por ello se insiste en re-componerla para que sea un material de deseo, asimismo, para otros más?

---

<sup>57</sup> De Naverán, Isabel (ed). *Hacer historia*. España: Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat des flors. 2010. Pág 9.

### ***A modo de conclusiones de la Unidad***

El detonador de esta Unidad fue la imagen como elemento lo suficientemente concreto y al mismo tiempo lo justamente abstracto, en palabras de Gilbert Simondon, que permite el lance hacia nuevas articulaciones de sentido. Esta revisión permitió indagar cómo los objetos-imágenes avivan a unas imágenes previas almacenadas en la memoria del observador, lo que permite el advenimiento de nuevas, y, a partir de ahí, la posibilidad de tejer la memoria, alimentar la Historia y el repensar las estrategias de representación, documentación, disolución-multiplicación del sentido de autoría, la proyección de futuro, entre otras cuestiones.

Las preguntas que surgieron en la fase preliminar a esta indagación pudiesen ser respondidas a breves rasgos, luego de atravesar los ejemplos mencionados. Ante la inquietud: ¿Cuáles son las imágenes que se quedan con nosotros?, podría decirse que aquellas que condensan las fuerzas, que generan sensaciones físicas particularmente potentes. Esas mismas son las que se salvan, las que en medio de las que solo permiten un goce estético pasajero, insisten, porque se conectan con la capacidad poética del individuo que se enfrenta a ellas, provoca otras, que a su vez lo llevan a volverse espectadores-creadores de nuevos estados de la realidad. Las imágenes que se quedan piden paso a nuevas –que es otra de las preguntas implícitas- porque son a la vez potencias latentes que repentinamente muestran su capacidad de articular redes, flujos, campos de movimiento.

Otra de las interrogantes planteadas al comienzo fue: ¿Qué tácticas usa el cuerpo, entendido como dispositivo de registro, para tomarlas, agenciarlas con otras, previas (imaginadas, rescatadas de otros campos, etc.), para a partir de ella adaptarlas, re-crearlas, re-constituir la experiencia, recomponerla y componer una nueva? Allí quizás lo propuesto por Didi Huberman sirve de ejemplo más articulado

para el desarrollo: retornar al material, haciendo un ejercicio de revisión de cada uno de los fragmentos que lo componen, insistiendo en los elementos constitutivos, sin intentar que se derrame la subjetividad en un principio. Es decir, intentar sostener lo que se mira “concretamente”, cuando se está delante de algo, para luego, sí, permitir la filtración subjetiva que es la que revelará su riqueza en su capacidad de establecer alianzas. Son las conexiones, como sugieren estos ejercicios, las que permiten que la vida se siga reproduciendo. Son las redes las que van a generar nuevas posibilidades de que ciertas imágenes, más allá de la obra en la que surgieron, o de la mirada en que se incubaron frente a cualquier materialidad, las que van a permitirle otro soporte, otra escena, otro lugar de juego.

¿De qué está configurado este léxico para hablar de estas imágenes y de lo que imaginamos o despierta a partir de estas imágenes? Quizás se podría decir -y esto no está explícito en la mayor parte de los casos- que hace falta pensar en algo más que el léxico: habría que pensar en una especie de movimiento hacia darse la licencia de desbaratar la sintaxis. En la búsqueda hacia des-automatizar el modo de mirar y de transitar hacia el habla a partir de lo que se mira, también desde una manera menos intelectualizada, quepa también hacer consciencia de que urge liberar al pensamiento y la palabra de una especie de orden, cuando se desea que se exprese del modo más conectado posible a lo que se enfrenta. En tal caso, el libro reeditado sobre Valparaíso ofrece un muestreo más larvario de la palabra al enfrentarse a materialidades, lo cual permite observar la fuerza que para quien observa, tiene aquello.

Las personas que relatan tales imágenes y permiten el despertar de unas nuevas, logran una enorme riqueza en su no-condicionamiento a la estructura

gramatical. Las fugas, las rupturas de tiempo, los devaneos, las idas y retornos, las ausencias de filtro... el paso de la descripción fiel a la ficción, el dibujo de la persona hacia una especie de desarrollo de retratos como personajes, dan una riqueza enorme a la constitución de imágenes articuladas en red y, por ende, a la oralidad devenida escritura.

A partir de ese ejemplo concreto es posible notar también que el hecho de no utilizar un lenguaje especializado; o sea, el permitirse el modo hablar cotidiano, induce que haya una especie de relación directa con la imagen que se guarda, y al mismo tiempo una relación más plástica y abierta a la imaginación. Pese a que en el caso mencionado se trate del modo final en que se puede generar una expresión ante una obra, también podría usarse esto como un momento del paso de lo visto a lo dicho. Sin embargo, más allá de que se trate o no de una táctica de pasaje, también sirve para interrogar el léxico especializado, poner en duda las palabras que se emplean, intentar notar si efectivamente están ellas próximas a la sensación que en primera instancia se activa. De ese modo, es posible notar cuáles son sus límites, su carga en diversos entramados, tradiciones, etc. En el ensayo mencionado de Haydé Lachino en este mismo trabajo, ella hace una referencia a la necesidad de reinventar el lenguaje, salir de un hablar codificado. Dice la investigadora: "Seguir el camino de Borges, usar palabras que no existen para nombrar lo imposible"<sup>58</sup>

Finalmente, abrirse a las imágenes, que fue parte de las interrogantes al inicio planteadas implicaría una cierta disposición a dejarse portar por ellas, vulnerarse ante ellas, viajar con la propulsión provocada por ellas. Y, así, abrirse al

---

<sup>58</sup> Lachino, Haydé. Óp cit, pág 4.



surgimiento de otras con las que se acompañen, desechen, estallen. En todos los ejemplos es básico tomar en consideración que la decisión de dónde se inscriben esas nuevas imágenes-relatos-registros de ellas implica una política sobre qué lugar ocuparán en nuevos entramados socio-simbólicos.

Tal como es posible ensayar respuestas tentativas ante las preguntas (arbitrarias) al inicio colocadas, también es cierto que el tránsito por los procedimientos despierta un ámbito mayor de trabajo, que incluye, también, el lugar del espectador, su potencia, su poder. Pensar en estos espectadores-accionadores de sentido, sin embargo, también lleva a pensar quiénes pueden permitirse tomar la palabra, articularla, quiénes tienen acceso a las imágenes, a tomar otras que no son aparentemente propias y a producir nuevas.

En tal línea el caso referido a las reconstrucciones críticas de las obras del canon de la danza de Ecuador, interpelan el sentido de las imágenes como patrimonio que sobrepasa a quien las recibió originalmente. Habla de lo inevitable de sus apropiaciones, de sus desplazamientos. También, que hay momentos de articulación de las imágenes que no dependen solo del acto de mirar en presencia lo primario, sino de mirar a través de lo que otros miraron. Esto, con dos propósitos: insertar en la memoria común unas imágenes fundamentales para alimentar el imaginario estético-social relativos a un campo específico, y también para llevar a la palabra a un lugar extremo para indagar lo que puede como canal y mediadora, pero también como espacio de despertar de pensamientos-imágenes-imaginación-creación.

Cabe decir, asimismo, que hay una especie de parte aguas en esta Unidad de trabajo. Al inicio, los dos ejemplos provienen más del ámbito de la visualidad y ellos permiten unas prácticas particulares, unas reflexividades que tienen que ver

con la relación directa con la materialidad, pero a partir del ejemplo de Kelleher, los casos van mostrando cómo la efemeridad problematiza el oficio de la escritura sobre ella.

Una interrogante fuerte sobre la memoria se enciende de manera particular. Sin duda la escritura se alza como un espacio para despertar y materializar la memoria, pero también se manifiesta antojadiza y abusiva en ese mismo acto. Los tres casos relativos a las artes escénicas luchan aún más con la imposibilidad de decir el acontecimiento, que los otros, porque no hay vestigios más que en el propio cuerpo. La escritura, entonces, arremete en su necesidad de preservar el acontecimiento, en su deseo de volverse acontecimiento y en su inevitabilidad y en su obviedad de ser al mismo tiempo vestigio. La escritura, entonces, se levanta como cuerda floja en un territorio fantasmal. Y quien escribe, como funámbulo que no siempre logra sostenerse en la cuerda, ni en ese espacio abierto y subjetivo en el que se levanta.

## **Epílogo de la Unidad**

### *Intento VI*

Breves notas a partir de las imágenes de “Les 3 boutons”, de Agnès Varda.

#### **Uno:**

Qué es la adolescencia. Qué.

Lila inmenso. Entrar en los pliegues de lo inmenso.

Excesivamente fantástico. No hay exceso.

#### **Dos:**

Deambular en una zona interior carnosa

(Je suis dans une cave)

Ambiciono entrar en los pliegues de mí misma.

#### **Tres:**

Seguimos el residuo.

El rastro es contenedor

Resuello.

#### **Cuatro:**

Armado de una historia otra.

Suelto y el resto es ajeno.

Soy la niña que lame lo real-imaginado.

#### **Cinco:**

Je n'aime pas quand les choses m'échappent.

Je suis bien décidé d'aimer la vie

-Casi puedo escucharme diciendo esto-

**Seis:**

Salto de paisaje

Armo un paisaje extraña y pequeñamente propio

El paisaje y el pasaje. Lila. Hay tres botones como pasajes.

Bertha Díaz Martínez. Guayaquil, Ecuador. 2015.

Texto inédito a partir de observar el cortometraje Les 3 boutons.

Ficha técnica:

Directora: Agnès Varda.

Música compuesta por: Isabelle Olivier.

Guión: Agnès Varda.

Duración: 11 minutos.

El video forma parte del proyecto Miu Miu Women's Tales

Disponible en línea en: [https://www.youtube.com/watch?v=7mkuSTzf\\_Pw](https://www.youtube.com/watch?v=7mkuSTzf_Pw)

## Intento VII

**Seis estampas a partir de las imágenes que restan de « Dans le noir du temps »**

### **Uno:**

Golpe, golpe, golpe

Danza de la muerte: negro y rojo

Pero el pensamiento, pero.

### **Dos:**

Cuerpos, almas

Libros que golpean

Cuentagotas aún más ralentizado.

### **Tres:**

Fundirse en negro

Las palabras se arrojan como muebles

El cuerpo descansa en ellas.

### **Cuatro:**

La vida demasiado corta

La vida demasiado. Corta.

Corta demasiado la vida.

**Cinco:**

Voces de otros tiempos

Nuestra violentormenta no se ha acabado

Nos ha acabado.

**Seis:**

Cierro los ojos para no ver. Cierro los ojos para ver

Pestaño. Salto en el fondo de mí mismo

Dolor del tiempo. Dolor en el tiempo.

Bertha Díaz Martínez. Guayaquil, Ecuador, diciembre de 2015.

Texto inédito a partir de *Breves apuntes basados en* “Dans le noir du temps”.

**Ficha técnica:**

Cortometraje de Jean-Luc Godard, contenido en el proyecto fílmico “Ten Minutes Older: The Cello”, concebido por el productor Nicolas McClintock.

Lugares de realización: Reino Unido, Francia, Finlandia, Alemania, 2002.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wx37fO25k-4>

**Coda a los intentos VI y VII:**

Observo los cortometrajes y tomo notas en papel. Paso las notas intentando contenerlas en tres versos. En ajustar lo sentido en los tres. Ahora estoy en el borrador. Hay apenas una ligera intervención en este. Solo elimino, si hay una línea de más. Deshecho aquella donde las palabras buscan significarse, pero lo hago también desde el primer impulso. Los mini textos parecen una descripción de las

imágenes, pero, al mismo tiempo, otra cosa. No hay posibilidad de estar del todo en la forma cortometraje; es decir, no es posible estar demasiado concretamente, conscientemente, en el presente formal de los materiales.

Son impresiones larvarias. Quizás todas las primeras impresiones, lo sean.

## *Intento VIII*

*Texto escrito frente a un cortometraje de Lucrecia Martel, con sus respectivos apuntes preliminares.*

No sabemos si las aguas que navegan son las propias aguas de sus emociones. O si ese paisaje acuático de agreste trópico sobre el que flota la embarcación en la que esta serie de mujeres se encuentra, no es más que el reflejo de su indomable interior, que la elegancia no alcanza a cubrir, a maquillar.

No hay rostros. Lo claro es que no hay identidades. Pero hay juegos de fuerzas y horror femenino. La belleza no alcanza, pero seduce. A ratos confunde.

Cuando al fin es posible ver sus caras, se muestran con una escafandra que parece suministrar el oxígeno imprescindible para subsistir en ese encierro que flota en el trópico salvaje.

Insectos circulan y parecen determinar el movimiento, el ritmo de las cosas. Los mismos cuerpos de las modelos están plagados de gestos que hace pensar en los bichos del trópico. Los escotes y los cortes de las ropas que entallan perfectamente en sus cuerpos perfectos, recuerdan la estética femenina de los años 40.

Las mujeres se mueven por los pasillos, por los secretos espacios de los camarotes. Sus desplazamientos parecen configurar la coreografía de anuncio del desastre. Preludio de la ópera del peligro. Parece que este tiempo prepara algo mayor que no sabemos qué es...

Nadie habla. Solo el ruido del ambiente y repentinamente el filtro de una voz en lengua inentendible.



El juego de las texturas se deja entrever en los flashes que parecen encenderse con pequeños pestañeos hechos con sus pestañas falsas. Luego, una serie de extrañezas: la alarma de la embarcación, una mano de un hombre que se intenta sostener del barco pero que se lo tragan las aguas, una llamada telefónica imposible, una alarma del buque suena...

#### Re-elaboración del texto post captura de las imágenes

Lucrecia Martel (Argentina, 1966) es capaz de hacer de un proyecto de mujeres y moda en lenguaje audiovisual, una pieza de arte que inquietante extrañeza, que al tiempo de estar muy dentro de su temática, dibuja estados innombrables por los que atraviesa el ser humano en medio de un contrapunto de belleza artificial y rudeza de lo natural. Este cortometraje de seis minutos, pero con una especie de relación carnosa y extendida del tiempo, forma parte de la serie cinematográfica *Woman's Tale*, llevada a cabo por Miu miu, la marca de ropa.

Martel no solo aceptó ser parte de ello, sino que, como era lógico para ser coherente con las expectativas del mercado, incorporó en su rodaje sus bellos diseños. Ofreció, además, su saber de la imagen, para que nunca dejemos de ver las delicadas telas y texturas de las ropas. Asimismo, utilizó modelos de altos estándares de belleza para levantar su ficción. Pero como ya es costumbre en su universo poético, aunque parezca doblegar a ciertas formas o consignas, su extremo cuidado con los detalles, su obsesión con la escucha, con insistir ahí en donde el sentido desobedece a sí mismo, se hicieron presentes y todo el resto previamente mencionado, quedó al servicio de esa profunda rareza.

Los personajes son, efectivamente, modelos. Pero aquí literalmente están retratadas sin rostro. Solo brevemente es posible mirar a algunas de frente, pero cubiertas por una inquietante escafandra. Son también personajes una embarcación que flota en aguas de quién sabe dónde. Y un paisaje agreste tropical plagado de insectos. El gesto y el sonido de los insectos penetra en profundidad todo, incluso ciertos movimientos de estas impecables mujeres que repentinamente flaquean y dejan entrever una fragilidad pernicioso.

La ficción se desovilla en una extraña espera, en un aviso de desmoronamiento, en una posible huida, en un anuncio de peligro. Los pocos minutos se extienden como en un sueño profundo, bizarro y difícil de poner en palabras a la luz del alba.

Los pasajes de claroscuros hacen traer de vuelta las atmósferas de películas como *El ángel exterminador*, de o *El resplandor*, de Kubrick. El absurdo se instala. El encierro en ese estado de flotación permanente empieza a modificar todo, lentamente pero intensamente. Los laberintos se multiplican en las locaciones interiores, que también dan cuenta de escenas muy interiores. Muta es la manifestación de la brutalidad de la metamorfosis, en un ritmo breve y dilatado, que trastorna el sentido mismo del tiempo.

Bertha Díaz Martínez. Guayaquil, Ecuador.

Texto inédito. Primeros apuntes: 2015. Reelaboración del texto, enero de 2018.

Ficha técnica:

Título original: Muta.

Guión y dirección: Lucrecia Martel.

Duración: 6:28.

Género: experimental.

Año de realización: 2011.

Lugar de realización: Paraguay.

El cortometraje puede verse en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=ALPGLecuorc> [última consulta, 18 de febrero de 2018].

## *Intento IX*

Escritura a partir de imágenes salvadas de Tazas Rosas de Té, obra de Mitómana, colectivo de Artes Escénicas.

### **Apuntar al vacío: Tazas Rosas de Té desentierra imágenes evanescentes de la muerte.**

En medio de la penumbra, la voz de una mujer como una aparición extraña. Dolorosa. Apenas la vemos. Un discurrir de condicionales construye el monólogo que ella genera mientras se arrastra entre unas ruinas, escombros.

Tierra. Demasiada tierra. ¿Cuántas toneladas de tierra hay en este espacio? Me arden los ojos, tengo una molestia en la garganta. Otra mujer en el público tose. Un silencio sepulcral (¿esto es una obra de teatro o el recorrido por un sepulcro?).

La imagen de la muerte toma lugar. La muerte se desnuda ante nuestros ojos. Debajo de tanta tierra solo puede haber cadáveres, me digo. En el nivel inferior



de esta especie de arquitectura de tres pisos, de donde la mujer recupera elementos y los observa con detenimiento, entre otras cosas, unas piernas insoportablemente realistas, solo pueden estar los

escombros de lo que fue otrora vida. En la configuración de, apenas, un ápice de luz, solo pueden caber las oscuras sensaciones de lo innombrable.

Esta podría ser considerada una obra de teatro documental, pues entrelaza dos casos de muerte específicos: el relativo a una historia olvidada sobre un

asesinato colectivo ocurrido en 1977 a unos obreros en el ingenio azucarero Aztra, en La Troncal, Ecuador. Y la otra, la muerte del hermano de una mujer, una de las integrantes del colectivo. En ambos casos, el silencio del padre visibiliza el olvido. El padre, como el Estado, en un caso; y el padre biológico en el otro.

La obra opta como táctica de representación no insistir en dotarlos de cuerpos a estos muertos. Construye la imagen del espanto generando una especie de cerco de pequeños y múltiples objetos y palabras. Parece que el contorno que va armándose con esos objetos con memoria genera una especie de luz cenital para observar con detenimiento la ausencia. El punto hueco. ¿Cuánto dolor cabe en una imagen que no existe, que es incapaz de erigirse con claridad?

La ficción en su estado más libre, así como el dolor en su emergencia más verdadera, no conocen de moral ni eligen qué afectos se encarnan con más fuerza en la memoria del cuerpo de alguien (en este caso el cuerpo de la obra). La documentación de ambos casos de fallecimientos tienen la misma importancia, son tratados con el mismo cuidado: el dolor pesa igual.

Pero más allá de eso, a ratos, aunque se sabe que es un documento que permite confrontarnos con una borradura espantosa de la historia contemporánea de Ecuador y se está exponiendo además una especie de memoria personalísima de la muerte de alguien específico, la obra en su insistencia EN hurgar en estos documentos va erigiendo una imagen de algo mayor que contiene a estos dos sucesos: a la muerte en sí, a la falta y al extrañamiento que produce.

En su dramaturgia, incorpora frente a eso innombrable, la banalización del manejo de la muerte. Dos actrices que representan a un par de burócratas en una oficina que hace registros mortuorios. La pregunta sobre lo documental, entonces, vibra más obscenamente, pues la práctica conocida y oficial de la recolección de

datos para documentar sucesos de horror, no permite abrazar su absurdo y su espesura. La obra, entonces, en su imposibilidad e incapacidad de dar fidedignamente un proceso de documentación, logra configurarse como un archivo en donde pueden tener lugar estos dos sucesos de manera más contundente, al tiempo que puede tener lugar el tema que los sobrepasa y que los cobija.



Lo más contundente de Tazas rosas de té es que las imágenes van amplificándose en tal medida que por ello van revelando la precisión de su potencia contenedora. Mientras las muertes que conforman la van nombrando e indagando, otras muertes comienzan a aparecer. La obra parece convocar a todos nuestros muertos no nombrados, a los olvidados, a los decididamente silenciados para que dejen de dolernos. Parecen señalar nuestra propia finitud y ese dolor de una ausencia que aún no se pronuncia.

Bertha Díaz. Guayaquil, diciembre de 2017.

(La obra fue vista un año antes, en noviembre de 2016, en Casa Mitómana, invernadero Cultural. Quito, Ecuador. Texto inédito)

## Ficha técnica de la obra

Actuación: Martha María Lasso, María Dolores Ortiz, María Josefina Viteri.

Diseño escenográfico: Israel López y María José Terán.

Dirección y Montaje: Pamela Jijón & Gabriela Ponce.

Música y Sonido: Pablo Molina.

Violín: Sarita Guacho.

Dramaturgia: Gabriela Ponce.

Objetos: Israel López, María José Terán, María Josefina Viteri.

Producción: Ana María Hidalgo & Casa Mitómana.

Iluminación: Israel López.

Vestuario: María José Terán.

Asistencia de escenografía y técnico de luces: Alex Jiménez.

Tramoya y construcción: Equipo técnico Teatro Nacional Sucre.

Diseño gráfico: David Franc & María Josefina Viteri.

Ilustración y animación: ANANAY.

Maquillaje: Natalia López, Emilia Lasso.

Fotografía: Daniela Merino.

Quito, Ecuador, noviembre de 2016.

### *Intento X*

Escritura a partir de ciertas imágenes de Sinfronia, instalación sonora de Manuel Larrea.

### **... Pero todos los cuerpos, todos, al contacto, suenan**

Manuel Larrea está obsesionado con escucharlo todo y constituir desde ahí nuevos acontecimientos sonoros que permitan seguir desplegando percepciones del mundo, interacciones con la realidad.

Es un pianista de formación que ha indagado en varios otros instrumentos y que usa todo tipo de registro y diversos juguetes para explorar en cualidades diversas. Los incorpora en su trabajo, los ensambla con él y profana todo hasta llevarlo a límites de gran nivel de extrañeza.

Esta vez quiso crear un objeto que sea vector sonoro y que active su sonido en el contacto con otro cuerpo. Con muchos otros: como el agua, la madera, sensores eléctricos; pero también, y en primer lugar, con su propio cuerpo. Manuel está frente a su lámina metálica que intentó moldear como si fuese un papel... pero la papiroflexia no se permite existir en un material que no tenga la docilidad que el papel tiene.





Todo parece una empresa absurda esta vez con Manuel. No estamos ante el músico que nos entrega una experiencia sonora clara aunque delirante como nos tiene habituados a sus espectadores oyentes, sino ante alguien que tiene la obstinación de que una afectación mutua (entre él y un pedazo de metal) se produzca y de ello surja un pronunciamiento, una manifestación.

Parece que esto no tiene que ver con la música, sino con el contacto. O quizás lo que quiere decir Manuel es que toda experiencia sonora es una experiencia del tocar, del experimentar. Y que hay cuerpos más dóciles que otros. Algunos se resisten al tacto y cuesta que resuenen y otros se disponen en determinados momentos o dejan que el sentir y el resonar surjan casi de manera azarosa.

Estamos instalados en un parque, en el sur de Guayaquil. Aún está caliente sol a las 17h00. Estamos ahí, sentados, en unas sillas de plástico esperando que algo suceda. Hay una tecnología desplegada ante nosotros. Una especie de maquinaria precaria hecha por un artesano curioso y agudo.

Hay una mesa sobre la cual está su una estructura metálica modelada con pliegues, curvaturas, sin cortes ni re-ensamblaje: un solo corpus. Hay una antena que capta el campo magnético. Esta información llega a una consola análoga muy básica.

Lo receptado es totalmente aleatorio, depende del tipo de antena, de dónde está ubicada. La consola está conectada a un ordenador.

Manuel consiguió un software que no determina nada, solo es un analizador de ondas electromagnéticas de baja frecuencia. Lo que hace es enseñar un espectro de lo que capta y él lo acota. Manipula la consola solo subiendo o bajando el volumen, a penas. Esta, a su vez está conectada a Sinfronia, que es como él

llama a la estructura metálica. La escultura, entonces, a través de una circuitería electrónica y unos transductores, reacciona y empieza a sonar: a vehicular lo captado. Manuel opera solo teniendo como compañera una lavacara a la que va echando agua. El artista siente que el agua implica darle de comer-beber a este ser nuevo. El agua ejerce presión, da energía. El agua intensifica la interacción. Debajo del contenedor de agua hay también un sensor.

....

Pero esto es mucho para un espectador que solo está ante la experiencia directa de encontrarse con este hombre, en un parque, a la caída de la tarde. Esto lo sé, porque me detuve y pregunté por el modo de funcionar esto.

....

Entonces voy de nuevo:

La experiencia directa es esta: Manuel echando agua en la fuente y haciendo golpes sobre la mesa. Y de repente, tras varios intentos la emergencia del acontecimiento: un sonido extraño se produce del objeto. Brevemente. Siento que estoy ante un experimento muy antiguo, que esto no corresponde a la articulación de la escena contemporánea, que hay algo precario en su tecnología que no asombra. Lo que me sorprende es el gesto que hace, su insistencia, la espera. El deseo.

Siento, también que estoy en un espacio demasiado privado, donde un hombre, por primera vez, se excita con lo que puede su máquina, su pequeño Frankenstein que le canta una nota falsa. O más bien, su pequeño Frankenstein que ha logrado captar un sonido que circula en un más allá de nuestro espectro sonoro y nos recuerda que ahí está.

Suscitado el instante sonoro entonces la mirada empieza a abrirse. Estoy pendiente del viento, de cómo se mueve, observo cada aparato. La experiencia sonora se desplaza a ser una experiencia del percibir íntegra. Una imagen de algo que sobrepasa a mi cuerpo a la experiencia habitual de escuchar, me toma. Estoy metida en una especie de burbuja extraña en pleno espacio abierto.

Manuel está cuerpo a cuerpo con Sifronia. El cuerpo principal es el de ella. Manuel es un operario. Un agente. Se mueve frente al objeto, experimentando con el agua. Se sorprende. Ensaya. Todo lo que ha investigado, pre-diseñado, muestra un más allá de él mismo en el presente.

Los sonidos aparecen a través del cuerpo de ella. Ese cuerpo metálico vibra. Lanza sonidos singularísimos. La mirada se ensancha, los sentidos experimentan posibilidades que no lograban. Entonces el teatro acontece. El contemplar se suscita. El encuentro se da.

Bertha Díaz Martínez. Guayaquil, diciembre de 2017  
Texto inédito a partir de la obra Sinfronia, vista en el Parque Forestal de Guayaquil, junio de 2017. Una primera versión de este texto (bastante alejada de esta), generada desde premisas distintas se publicó en Revista El Apuntador: <https://www.elapuntador.net/articulos/sinfronia-desbordar-la-musica-activar-la-vitalidad-articular-ecosistemas>.



*“Escribir no es soledad”*

-nombre de un ensayo de Cristina Rivera Garza, escritora mexicana

## Tercera Unidad

***Tácticas para una escritura que se mueva de la práctica individual a la práctica comunitaria: De qué afectos somos capaces cuando escribimos juntos. La escritura crítica como estado de encuentro.***

Tres casos: Relatorías del encuentro Experimenta Sur (Bogotá, Colombia). Cataratas de escritura (Encuentro Arqueologías del futuro. Buenos Aires, Argentina). Y Colectivo de Escrituras sobre lo efímero. (En: Accionar (en) la distancia (Encuentro Interescénico El Sótano. Mérida, México; y Prisma, Festival Internacional de Danza de Panamá).

### ***Experimenta Sur, del método baba a la escritura en común***

En 2013 en Bogotá, Colombia, nace Experimenta/Sur “un proyecto piloto que busca interrogar las distintas formas de relación y de mediación que se producen en el campo del arte, entre el artista y su obra; entre el artista y sus posibles interlocutores; entre el artista y el espectador, y de ponerlas en escenarios de experimentación como dispositivos de ‘agenciamiento poético-político’”<sup>59</sup>. Parte –a su vez- de la Academia Internacional de Artes Escénicas, una plataforma promovida en Latinoamérica por la Fundación Siemens Stiftung en asocio con el Goethe-Institut y entidades locales en los diversos países que tiene lugar, esta iniciativa se articula como una instancia que activa espacios de formación-experimentación que se desarrollan en temporalidades acotadas. En ellos confluyen artistas-pensadores que trabajan en el amplio campo de las artes escénicas contemporáneas. Con implementación en tres países, en cada uno se expresa con énfasis de acción específicos.

A Experimenta/Sur le antecede el nacimiento de Panorama Sur (2010), en Argentina, en colaboración con THE, Asociación de Teatro Latinoamericano, con

---

<sup>59</sup> <http://www.experimentasur.com/nosotros-2/> (última consulta: 7 de diciembre de 2017).

una orientación en la creación dramaturgica. Así también, Movimiento sur (2012), en Chile, que tiene un enfoque específico en la danza y sus cruces interdisciplinarios.

En Colombia la encarnación del proyecto ha estado a cargo, desde sus orígenes, de Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas, con apoyo del Goethe-Institut y otros organismos, entre los que constan la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la Universidad Nacional de Colombia. Se trata de la versión con el enfoque más transdisciplinario y expandido de la academia nombrada.

Experimenta/Sur se teje de más o menos la misma manera en cada una de sus ediciones. Se genera una conferencia inaugural que es desde la cual se plantea una interrogante que atraviesa las jornadas. Luego, en el curso de los días de su duración (hasta ahora no ha sido más de un par de semanas el proceso de cada número), algunas charlas que alimentan a la conferencia inicial van complejizando y ensanchando el núcleo propuesto. Asimismo, la realización de laboratorios en los cuales se proponen y se ensayan tácticas –guiadas por parte de investigadores-artistas (o a la inversa) del ámbito- para ver cómo las preguntas que dan sentido a la edición se aterrizan en la producción creativa, es parte medular de las jornadas. Se generan también presentaciones artísticas del campo amplio de la escena contemporánea. Además, comidas colectivas y espacios de fiesta articulan tales intensificados días.

Muchas de las interrogaciones sobre los modos de escritura y, antes de ello, de relación con el arte, que están en la base de esta investigación tuvieron lugar en la primera edición de este proyecto. La conferencia inaugural en esa ocasión estuvo a cargo de Suelly Rolnik, psicoanalista y crítica cultural brasileña. Llevó por título:

“¿Para qué pensar? Una pregunta para quienes intentan burlar el inconsciente colonial”<sup>60</sup>.

A partir de esa interrogante Rolnik tensó ciertas lógicas de producción de pensamiento imperantes que reprimen inconscientemente el saber del cuerpo, del deseo y de la subjetividad. Tomando como punto de partida el trabajo de la artista brasileña Lygia Clark (Brasil, 1920-1968), denominado Caminando, basado en un corte continuo que hace en una cinta de Möbius, ofrece pistas de retorno hacia el cuerpo reprimido que, en sus palabras, permitiría desplazarse de un paradigma dominante que ella identifica como antropo-falo-ego-logo-céntrico, que da cuenta de una modernidad occidental en crisis aún presente, hacia un estado de despertar y de multiplicación de la potencia vital.

El único laboratorio que en aquella ocasión se desarrolló fue uno también dirigido por la pensadora en cuestión, conformado por un grupo de artistas y pensadores de Colombia (excepto por mí, que fui la única extranjera en ese entramado). “El texto baba. La activación de la inquietante extrañeza: lo Unheimlich” –así se denominó el mismo- consistió en lo siguiente:

El laboratorio convoca el trabajo del pensamiento en una de sus modalidades, la escritura, llevando a este terreno la política de creación propia del arte: una dislocación del paradigma logo-céntrico en dirección de un paradigma estético. En la obra de arte se plasman las sensaciones resultantes de la dinámica paradójica entre, por una parte, los afectos que agitan al cuerpo en su vulnerabilidad, las fuerzas del mundo y, por otra parte, el repertorio de representaciones en el cual nos movemos. Al hacer sensible el estado actual de las cosas en los puntos de tensión de la vida, por medio sus dos caras de fuerza y de forma, el obrar produce una diferencia que se inscribe en la cartografía del presente y es, en este sentido, político. También es clínico, en la medida en que convoca la potencia de crear/pensar la subjetividad de su

---

<sup>60</sup> La charla puede revisarse en línea en <http://www.experimentasur.com/conferencia/> (última consulta 7 de diciembre de 2017)



público. Los textos de los participantes en el laboratorio, problematizados colectivamente, constituyen el foco de atención del trabajo. Además de un texto propio, es importante detectar textos de otros autores escritos bajo la lógica de este paradigma estético<sup>61</sup>.

Aquel espacio experimental permitió el entramado de una serie de reflexiones derivadas de la conferencia inicial, incorporando el mismo proceso de Clark con la cinta de Möbius. El corte continuo, generado con dos variaciones –tal como lo operaba la artista en Caminando–, demostró desde la práctica la propia Rolnik, que se instituye como gesto que a su vez se encarna como metáfora de corte en la propia subjetividad de quien lo realiza.

A partir de eso, Rolnik invitó a desarrollar unas escrituras ‘baba’, justamente nominadas de tal manera porque emergen en un sentido más próximo al flujo salival que se emite de la boca, que a una articulación demasiado razonada de lenguaje. Las escrituras que desarrollamos en esa línea nos fueron revelando a las personas presentes una serie de movimientos íntimos que permitieron –a su vez– emerger potencias subjetivas que abrían a reflexiones mucho más complejas sobre nosotros mismos y sobre los materiales propuestos.

Si bien aquel laboratorio no se centró en el desarrollo de escrituras sobre o frente al arte, aquella metodología de trabajo me ayudó a desarticular los modos conocidos con los que en general me/nos he/hemos aproximado a la práctica de la escritura en términos generales. Se trató de un desgarramiento del modo de relación con la palabra y del pensamiento (o de ella como lugar de pensamiento). Algo en el juego propuesto de Rolnik hizo desmembrar el acto de escribir y a quien lo acciona (lo comprobamos en las sesiones contenidas en el laboratorio). La pensadora insiste en una búsqueda que permite afirmar que toda práctica debe

---

<sup>61</sup> Disponible en línea en <http://www.experimentasur.com/lab-suely-rolnik/> (última consulta: 8 de diciembre de 2017).

atravesar diversas dimensiones: la ética, la estética y la clínica. Esa experiencia de triple vía estuvo siempre en el proceso de indagación y trabajo y es la que impulsa a una escritura que permite, por ende, maniobrar en varias dimensiones de la realidad a la que hace referencia.

Curiosamente, en esa primera edición de Experimenta/sur no hubo artistas invitados para dar laboratorios (el laboratorio fue dado por Rolnik, que como referí en párrafos anteriores, trabaja con y a través del arte, desde la crítica cultural; y además es psicoanalista) ni los resultados fueron productos artísticos. Con un énfasis en las Dramaturgias expandidas, como hace referencia la información de dicho evento, la curaduría de tal edición operó como una especie de estado preparatorio para desarticular cualquier predeterminación relativa a la complejidad del arte (por ejemplo, quién, o quienes pueden activar una práctica artística o qué implica pensar-accionar artísticamente) y desde ahí desplazarse a la urgencia de activar renovadas maneras de articular entramados.

En mí esta experiencia detonó una pregunta base que, a su vez me desplegó una serie de otras interrogantes. Esta primera cuestión fue: ¿Cómo se relata un acontecimiento, que, por su propia naturaleza insurrecta, se escapa del orden de lo decible? Y, conectada de inmediato con ella: ¿Cómo, a través de ese relato, expandir el estado vibratorio de dicha experiencia?

Las preguntas posteriores suscitadas fueron: ¿Cuáles son las relaciones entre curaduría de un evento de arte y la necesidad de emergencia de escrituras otras para dar cuenta del mismo? ¿Cómo/ y en qué lugares de estas prácticas se aplica el sentido de montaje y de dramaturgia (a propósito de que el campo general en el que opera es la dramaturgia expandida)? ¿Cómo la noción de escena expandida atraviesa a la práctica escénica, pero también a la práctica curatorial, a la

práctica espectatorial y, por ende, a la práctica escrituraria, de archivo, pensamiento, etc.?

Las inquietaciones del laboratorio referido me llevaron a la necesidad de configurar una bitácora diaria de lo atravesado en tal espacio. Las sensaciones en el cuerpo emergidas en esos días no podían contenerse. Imágenes poderosas surgieron, que buscaban convertirse en escritura. Textos también baba para nombrar la experiencia baba, me permitieron generar notaciones sobre los días de taller. Tales notas no fueron compartidas.

Al año siguiente, en la segunda edición de Experimenta/sur, con la complicidad de los organizadores, logré abrir un blog que funcionó como bitácora abierta de registro en tiempo real de lo desarrollado en este evento. La intención no era contar la experiencia, sino lograr un espacio que permitiese la expansión de la resonancia provocada por lo que en ese marco se suscitaba. No se trataba de ordenar lo vivido ni transmitirlo desde el cuidado de su literalidad, sino salvar mediante palabras algunas imágenes –para hacer una correspondencia con la unidad anterior de esta misma investigación- que fungieran como conductores de la fuerza que se abría en los espacios constitutivos de las jornadas.

La urgencia de decir se provocaba en la medida de que algo nuevo, que se desviaba de los discursos conocidos del sistema del arte, se propiciaba. Por ello, entonces, no se trató de imaginar una modalidad de registro escriturario sobre los espectáculos, sino sobre los acontecimientos; es decir, de aquellos sucesos donde el estado convival se trastocaba o intensificaba de una manera nueva y nos permitía interrogantes también nuevas que nos desencadenaban hacia practicar nuevos modos de estar en el espacio y juntos.

Así esas escrituras empezaron a ser notaciones de aquello que me empezó a pasar en primera persona, mientras sucedían las jornadas. Algunas modalidades, desarrolladas de manera un poco intuitiva en tal contexto, permitieron que luego se definan modalidades de escritura más elaboradas, que abrieron, a su vez, a una suerte de metodologías de aproximación a la escritura, probadas con públicos diversos, en contextos específicos. Esas primeras tácticas (más allá de la idea de escritura baba) fueron, entre otras:

I. El desarrollo de escrituras generadas con el primer impulso del suceso, sin regresar a ellas para su edición (solo en pocos casos, para una revisión sintáctica).

II. La generación de textos breves; es decir, auto-asignándome un número de caracteres específicos.

III. La constitución de escritura utilizando cronómetro. Escrituras desarrolladas en temporalidad acotada.

Todas estas restricciones tenían como intención no permitir que se deslice del todo la escritura hacia una zona de confort logocéntrico. La intención era no buscar referentes de afuera de la práctica... solo si el referente llegaba en el primer instante de escritura y sin revisarlo para saber si estaba correctamente citado.

El blog de Experimenta/sur fue mutando en sus ediciones. A partir del 2016 cuando dejó de estar a mi cargo, el tono de este se transformó. La invitación a desarrollar las relatorías a la venezolana Natasha Tiniacos permitió el desarrollo de otras modalidades de escritura. Desde su oficio de poeta, Natasha registró mediante un lenguaje propio de la insurrección del orden del sentido. Pero abrió, asimismo, la posibilidad a algo nuevo: la invitación a otros miembros a registrar lo que iba sucediendo. Poco a poco, la escritura se expresó en variadas modalidades: vídeos, notas más parecidas al diario personal, audios, entre otros soportes, fueron

incorporados para dar cuenta de lo que sucedía. Trabajos que suscitaron, a su vez, inesperadas derivas, que por supuesto, dan cuenta de la vitalidad que podían conducir.

Para dar un par de ejemplos, estuvieron la relatoría de Josy Panão y la de Mercedes Halfon, en tal momento. Comienzo con la de Panão, investigadora brasileña en prácticas contemporáneas del arte, quien ofreció un trabajo de audio y texto hablado / escrito en una deriva de su lengua natal, el portugués y su mixtura con el español: el portuñol, y en la lengua vehiculante del encuentro (español), a propósito del guiño a la ventriloquía, surgido en un laboratorio con Luis Blondet. El contenido del laboratorio la desplazó a un juego formal a la escritora en cuestión. Si se trataba de doblar la voz, como el acto de ventriloquía lo demanda, su audio fue hecho en la lógica de esa misma premisa<sup>62</sup> y el resultado fue una aproximación en la que desde la forma y la fuerza logró tocar el origen de lo descrito y también a sí misma.

La relatoría de Halfon, escritora argentina, fue –por su parte- una especie de resumen de su bitácora personal, día a día, del proceso. Lo curioso es que esa relatoría comienza con una serie de imágenes de la imposibilidad de poner en palabras aquello que rebasa a la experiencia del lenguaje. Dice, en el post en cuestión: “Un texto que hablara de la vivencia de Experimenta Sur tendría que estar hecho de haces de luz que fueran abriéndose y abriéndose, sin centro, debería escribirse con imágenes brillantes, dibujarse con los sonidos de las voces, los

---

<sup>62</sup> Panao, Josy. Ventriloquia simultânea o el muñeco del maestro/ Ventriloquia simultânea ou o boneco do professor. Disponible en línea en: <http://www.experimentasur.com/uncategorized/ventriloquia-simultanea-o-el-muneco-del-maestro-ventriloquia-simultanea-ou-o-boneco-do-professor/> (última consulta: 22 de diciembre de 2017).

acentos tan graciosos y múltiples (...)"<sup>63</sup>. No hay posibilidades de expresar con palabras lo que ha tocado el sistema nervioso, pareciese decir. Pero las utiliza incluso cuando se trata de una aproximación solamente. De un coqueteo con lo fallido.

La invitación de Natasha permitió generar el salto de escrituras individuales a escrituras colectivas. Este movimiento me hizo preguntar ¿qué sucede cuando una actividad históricamente entendida como una práctica solitaria (la de la escritura crítica frente y sobre el arte), empieza a pensarse en comunidad? ¿Qué tipo de comunidades se crean alrededor de lo efímero? ¿Cómo lo efímero es capaz de crear sentido comunidad? Y, al mismo tiempo ¿qué palabras, qué escrituras, qué texturas, qué dispositivos, se requieren para dar cuenta de ese sentido de comunidad?

Sin pretenderlo, la apertura de Natasha incitó a algo mayor: a que esta comunidad cuyos miembros estaban en la categoría de participantes, se vuelvan, además, escribientes. A su vez, el movimiento provocado generó que esa misma comunidad adquiriera un tercer estatuto o que se exprese desde una nueva modalidad.

Luego de que acabó esa edición del encuentro, un grupo de estos participantes-escribientes, generó una deriva nueva de su necesidad de escribir, de corresponderse, de crear otras formas de seguir escribiendo-pensando-estando juntos.

De tal modo, entonces, surgió Traficantes, colectivo interdisciplinario de artistas provenientes de diversos lugares de América Latina: Mercedes Halfon

---

<sup>63</sup> Halfon, Mercedes. *Diario de un cuaderno en espiral*. Disponible en línea en <http://www.experimentasur.com/conferencias/diario-de-un-cuaderno-en-espiral/> (última consulta: 22 de diciembre de 2017)

(Argentina), Adriana Bermúdez Fernández (Colombia), Julián Mauricio Gómez Ocampo (Colombia), Diego Alejandro Garzón (Colombia), Laura Liz Gil Echenique (Cuba), Jorge Tadeo Baldeón (Perú) y Leonor Courtoisie (Uruguay). Lo que inaugura su trabajo en conjunto es un proceso llamado Correspondencias. El grupo desarrolló una experiencia de obra-a-distancia tomando el formato de arte-correo como modo de relación con el público. Consiste en una serie de envíos que llegan a los domicilios de los espectadores-receptores, previamente inscritos en la página web del grupo.

En la edición de 2017 de Experimenta Sur, el colectivo en cuestión presentó una conferencia performática que de algún modo sintetizó a través de una estrategia de montaje, esas rutas. Y, además, abrió en su epílogo un espacio para escribir nuevas cartas que serían enlazadas con nuevos destinatarios.

Registros de dicho proceso y otras informaciones relativas a sus modos de operación, presentaciones y demás, pueden revisarse virtualmente<sup>64</sup>. Pero más allá de indagar en esa última experiencia como tal, lo que me interesa es pensar en los tránsitos del cuerpo y la palabra, en lo que genera el convivio, en la configuración de una comunidad que vive un episodio, que tal estado de encuentro la estimula a la escritura y que busca, para la continuación del estado comunitario, otras formas de escritura. Con ello, permiten activar y suscitar momentos de intensificación otros y, finalmente, de expansión y diversificación del sentido para la escena hoy, así como para desarrollar escenas con otras personas.

Estos tránsitos me hacen pensar en que una escritura comprometida con su vitalidad, reclama formatos diversos en su expresión primaria. Pero, al intentar su onda resonante, también los hace mutar y a encarnarse en corporalidades distintas.

---

<sup>64</sup> Disponible en línea en: <http://www.traficantescomunes.com> (última consulta: 9 de diciembre de 2017)

Finalmente, el sentido de la dramaturgia como práctica expandida, propuesto desde la génesis de Experimenta Sur, es evidente cómo ha logrado encarnarse diversamente y desde ahí expresar su potencia y sus potencialidades para seguir interrogándose a sí misma.



***Flujos intensos de escritura, redes, pensamientos. Cataratas de escritura – Arqueologías del futuro.***

En Buenos Aires, en 2014, se configuró por parte de un equipo de gente joven proveniente sobre todo del campo de la danza, Arqueologías del futuro, encuentro internacional de danza contemporánea, performance y conocimiento (a-f). Su directora, Alina Ruiz, escribió en su discurso presentacional de la edición 2017 lo siguiente:

Nos preguntamos por el futuro y sus condiciones en medio de un presente hostil que nos deja sin respuestas. Hacemos este festival para encontrarnos, para experimentar una ética del estar juntas que se haga palpable, posible, contagiosa, sensual. Activamos a-f para pensar, danzar, dialogar, escribir, observar, hacer, en órdenes diversos. E indagar allí, la posibilidad de crear interrupciones dentro de la máquina del neoliberalismo, que ha entrado hasta nuestra carne y nos condiciona<sup>65</sup>.

El festival tiene cinco líneas de expresión. Son las siguientes: Obras, que consiste en la presentación de trabajos de artistas tanto emergentes como de reconocida trayectoria, nacionales y extranjeros. Laboratorios de Práctica, que permiten compartir investigaciones, modos de hacer y nombrar los procesos de creación hoy. Catarata de Escritura (CAT), colectivo transdisciplinario que a través de la escritura genera diálogos entre y a través del encuentro y el entorno en el que tiene lugar. Este lleva, además, el Archivo del Futuro, que es un repositorio de materiales seleccionados por todos los participantes de a-f. El mismo se erige como un espacio de libre acceso activado por el CAT y disponible para que cualquiera pueda consultar y hacer uso de este en su amplio sentido. Y Creación Transaccional en Residencia, que es un espacio con perspectiva colectiva, para el intercambio, actualización y producción de proyectos a nivel transnacional.

---

<sup>65</sup> Ruiz, Alina. Arqueologías del futuro. Disponible en línea en <http://arqueologiasdelfuturo.com/?2017Festival> (última consulta: 2 de enero de 2018)

A propósito de esta investigación, en la línea en la que me adentraré es en el colectivo transdisciplinario Catarata de Escritura, que llevan Camila Malenchini y Micaela Moreno, pero que en cada edición se configura por un equipo de invitados distinto. La constitución de este colectivo como espacio determinado desde la curaduría del encuentro permite encarnar aquel deseo que Alina Ruiz expresa en el fragmento de su discurso recién mencionado, cuando dice que el propósito de estas jornadas por “hacer en órdenes diversos”. Poner el espacio de escritura como uno de los modos de hacer y que permite configurar un estar juntos y, al mismo tiempo, tejer el porvenir, parafraseando un poco lo que está en el núcleo de sus palabras, da otro sentido a la escritura crítica, a su campo de acción no establecido en una sola dirección; es decir, no solo hacia la obra, sino hacia el conjunto: el espacio en el que se inscribe, la red de participantes, el tiempo (su movimiento): del presente al futuro.

Una de las cuestiones más interesantes es que el equipo no está constituido por personas que vienen del campo específico de la crítica, sino que son artistas que al asumir su propia práctica críticamente, asumen una escritura que se vuelve herramienta que abre a lo múltiple y se abre en lo diverso, justo porque surge de múltiples herramientas que la suscitan.

Arqueologías del Futuro agregó 7 fotos nuevas.  
13 de septiembre de 2017 · 🌐

#CAT transita donde vive el tiempo perdido  
> <https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/>

DIA 6 escriben: Josefina Imfeld sobre apertura residencia: Ese trabajo llamaba a la coreografía de Clarissa Sacchelli y Micaela Moreno Magliano sobre Laboratorio ¿Qué está realmente aconteciendo cuando algo acontece? de Cristian Duarte

DIA 7 escriben: Caterina Mora sobre Residencia Catarata de Escritura / Flor Carrizo sobre laboratorio Sudar y Leer de Ainhoa Hernández Escudero y Laura Ramirez (Twins Experiment)  
Josefina Imfeld sobre apertura de Residencia "La reconstrucción de nonsense" de Facundo Monasterio



Captura de pantalla de la página de Facebook de Arqueologías del futuro. Disponible en línea en: @arqueologiasdelfuturo. Enlace directo: [https://www.facebook.com/arqueologiasdelfuturo/?hc\\_ref=ARSDBurvl2Wh649mmQGuXGxBTzMRaSHC4Wsy7IOuSJsVvbEany7xO8Bh1kZZ\\_vh9VxM](https://www.facebook.com/arqueologiasdelfuturo/?hc_ref=ARSDBurvl2Wh649mmQGuXGxBTzMRaSHC4Wsy7IOuSJsVvbEany7xO8Bh1kZZ_vh9VxM). [última consulta 18 de febrero de 2018).

Como se ve en la imagen precedente, que es una captura de pantalla de la página de Facebook del festival, se menciona que “CAT transita donde vive el tiempo perdido”. Pareciese decir que la escritura opera justo en la huella de la experiencia efímera. Recoge lo imposible. La idea de tránsito implica movimiento. Un movimiento de la palabra, desde el rastro, para articular el porvenir.

Si bien pueden revisarse con acuciosidad los materiales producidos por el CAT, voy a recuperar a continuación algunas de las escrituras, interrogantes y estrategias que han desarrollado en este período de existencia y que, a mi criterio, permiten cuestionar de manera más explícita el trabajo de registro sobre y frente la escena efímera. Cabe referir que los textos habitan en dos soportes: una plataforma en línea que alberga lo producido (siempre en la inmediatez de lo vivido) y un objeto visual impreso que puede descargarse de la red y armarse por cuenta propia y también se imprime y entrega a diario a los asistentes a las jornadas. Se trata de una especie de fanzine que hay que plegar. En la acción de plegar, también hay

acción: el sentido adviene. Los contenidos de ambos son autónomos y responden a necesidades que van en diálogo con su propio dispositivo y sobre lo que se pretende comunicar.

En la primera edición, en 2014, el post del día 1 incluye una reflexión amplia sobre la misma práctica emprendida. Dice lo siguiente:

¿Cómo se archiva la danza? Si el cuerpo es un archivo, entonces ¿el conocimiento en la danza se archiva en las personas, en el cuerpo de las personas? Cultura-persona ¿dónde está el límite? Si la representación es todo aquello que de alguna u otra manera puede ser nombrado, la toma de conciencia de todas las representaciones que somos, nos permite disponer libremente de ellas a gusto y placer. Las personas son un cúmulo de representaciones. Hacerlas conscientes es una manera de asirlas críticamente. No capitalizar, no aplicar, no traducir, sino, todo eso junto para abrir otros posibles. (...) Dance, dance, dance... bailar nuestras propias representaciones<sup>66</sup>.

En el texto está claro que el esbozar unas escrituras sobre el acontecimiento, implican una pregunta sobre el cuerpo en tanto archivo. Pero, también sobre cómo este cuerpo que a la vez archiva, se levanta y se teje en la relación que se configura en él, ineludible, que es la que se articula entre cultura y persona. Micaela Moreno – una de las personas que lleva este proyecto- y Gonzalo Lagos, autores del mismo, asumen la conflictualidad que implica su lugar de hablantes, su constitución respectiva en tanto personas y cómo el tejido cultural (entendido esto en dimensión más amplia y compleja) también provoca unas particularidades discursivas.

El reconocimiento de ese lugar saca a la escritura crítica de los marcos de extrema asepsia objetiva que pareciese reclamar una suerte de crítica racionalista y la pone de cara a la subjetividad desde la que surge y cómo, ella, de vuelta puede tensarla.

---

<sup>66</sup> Moreno, Micaela y Lagos, Gonzalo. *¿Qué está antes, el huevo o la gallina?* 7 de diciembre de 2014. Disponible en línea en <https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2014dia1%7C7dic> (última consulta: 1 de enero de 2018)

En ese primer año de trabajo del CAT es curioso cómo las escrituras generadas que se albergan en el espacio virtual tienen como particularidad que los artistas establecen una relación casi personal con el trabajo. Por un lado, varios de los textos se vuelven la escena del cuerpo del escribiente, que es receptáculo de sensaciones y como lugar donde se estremece una acción que viene de fuera... Y justo el serlo le permite hacer de la escritura, más allá de un registro sobre la obra, una reflexión sobre la práctica escrituraria, danzaria o sintiente. Casi se desdibuja el hecho visto, ante la activación suscitada por lo mirado.

Un par de ejemplo para dar cuenta de ese carácter de los textos realizados:

Atravesando-me, redefiniendo-e, repensando, me. Mediatizando-me. Los desplazamientos, las maneras de superponer registros. El desembocar en otro/s lugar/es posible/s. La expansión en la materia, en la memoria, en el recuerdo. Desde lejos una identidad va constituyéndose y me nombra. La pregunta sobre cómo mi cuerpo es atravesado por el recuerdo (...)<sup>67</sup>

Y:

Una obra que habla sobre hacer danza. El descarte como método de composición, las ganas, la obviada. ¿Hasta dónde pueden llegar los contornos de una obra? ¿Cuándo algo es espectacularizable? La pauta del qué, el cuándo, el cómo e inclusive el dónde hacen las condiciones de la obra hoy. Esto es obra. (...)<sup>68</sup>

Los textos generados para el impreso, a diferencia que los que constan en el blog, no tienen autoría única, pues se ofrecen como voz del grupo. Y, por otro lado, más que dar cuenta de lo sucedido, o de lo que sucede a una persona y desde ahí detona discusión, se articula como una síntesis que condensa el pensamiento

---

<sup>67</sup> Lagos, Gonzalo. "Atravesando-me, redefiniendo-me, repensando-me. Me-diatizando-me". 8 de diciembre de 2014. Disponible en línea en: <https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2014dia2%7C8dic> [última consulta 1 de enero de 2018].

<sup>68</sup> Bergozi, Gabriel. "Una obra que habla sobre hacer danza". 10 de diciembre de 2014. Disponible en línea en: <https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2014dia4%7C10dic> [última consulta el 1 de enero de 2018].

generado en la jornada y permite, a su vez, detonar pensamiento que puede accionar de manera absolutamente desprendida de su referente inicial.

Un ejemplo es el siguiente :

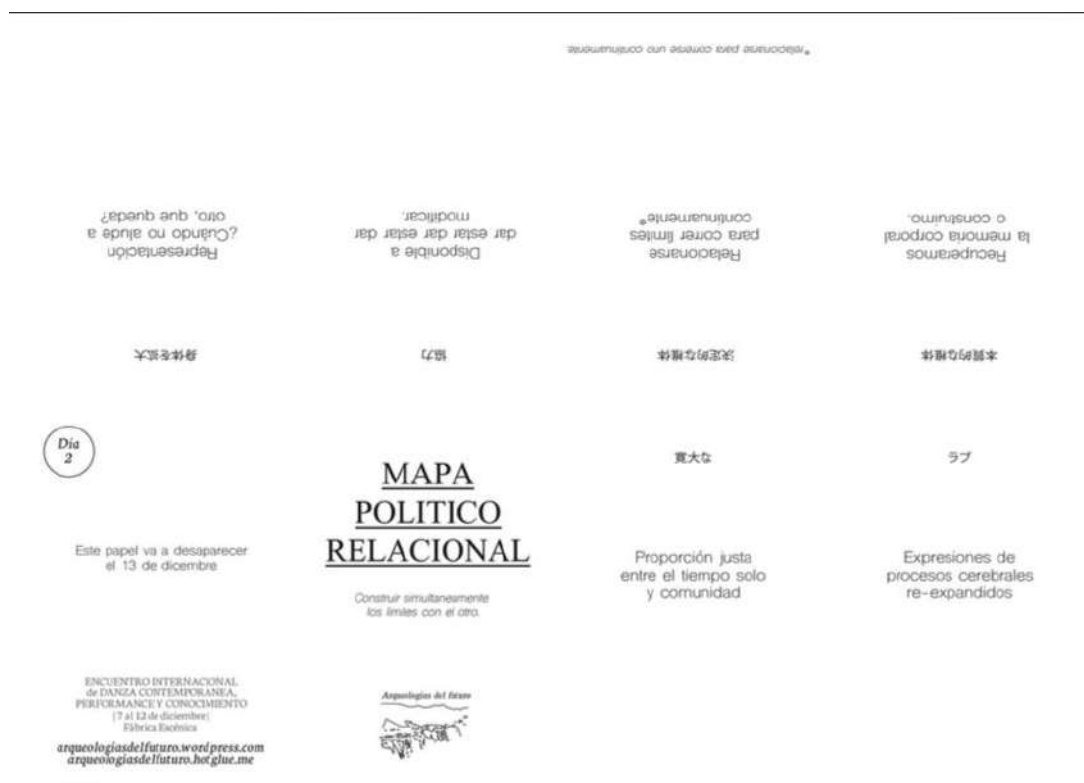


Imagen de captura de pantalla del fanzine del segundo día del trabajo del CAT en el marco de la primera edición de Arqueologías del futuro. Disponible en línea en: <https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2014Publicaciondiaria> [última consulta: 2 de enero de 2018]

Es evidente que esta imagen abre una posibilidad mayor de la escritura. La puesta en espacio otra (evidentemente, este papel, como se indica en el enlace del colectivo, puede ser doblado a modo de cuadernillo) y el uso de ese espacio... asimismo, la salida del carácter informativo, para ir hacia un carácter reflexivo y provocador, el desarrollo de un objeto que pueda servir como herramienta de debate y de trabajo para algo que está en el amplio campo de acción, dan cuenta que el CAT se erige como un grupo de individuos que entienden la práctica de la escritura crítica, como un quehacer que rebasa posibilidades convencionales.

En estas dos modalidades está viva la necesidad de generar comunidad, de estar, de que a través de esos objetos se susciten nuevos colectivos que puedan seguir propagando el pensamiento.

Tanto en esa edición, como en las dos siguientes, acaecidas en 2015 y 2016, respectivamente, cabe referir que el equipo de Cataratas de Escritura ha operado en un espacio físico, que, por supuesto, tiene su coexistencia en la virtualidad, que es el Archivo del Futuro. Se trata de una especie de biblioteca construida de modo colaborativo entre quienes hacen el encuentro, que cuenta con materiales textuales que atraviesan las prácticas creativas-de pensamiento de ellos y que están disponibles para consultar, compartir, discutir, copiar, etc., en un espacio de exhibición libre.

En la edición 2017 de a-f, el CAT tuvo una variación importante y es que el equipo estuvo residiendo conjuntamente para poder llevar con extremo rigor lo que implica estar en un estado de debate intensificado a diario, en plena presencia. La configuración provocó que haya un nuevo despliegue en la escritura: no solo circunscritas al espacio virtual de las relatorías, a los textos-objetos, a las charlas generadas, sino que, además, se empezó a configurar un glosario diario configurado por las palabras que provocaban debate o que permitían abrirlo. Asimismo, se configuraron unas especies de secciones fijas: Un gran texto, Entre la cita y la cosa, y Chateando.

La cuestión de la práctica comunitaria queda muy expresa en el espacio último mencionado, que recoge los chats de los participantes. La exposición del procedimiento difumina los límites entre lo público y lo privado, pero también entre el procedimiento y el resultado. Da cuenta del proceso mismo de la discusión, lo pone en valor como práctica de puesta en acuerdo (o no).



Imagen capturada de Chateando: Sobre laboratorio ¿Qué está realmente aconteciendo cuando algo acontece?. 6 de septiembre de 2017. Disponible en línea: [https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2017sep6\\_Chateando](https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2017sep6_Chateando) (última consulta: 1 de enero de 2018)

Por su parte, así como el fanzine opera en una particularidad de la escritura que está más allá de la referencia sobre lo acontecido, el glosario, antes mencionado, da pistas para operar más allá del tiempo específico de trabajo, de las jornadas que lo detonan. Para ejemplificar aquello:

RÉPLICA

Cuando el terremoto vuelve a suceder.



NO

Actualización negativa del tiempo presente.

LITERALIZAR

Encarnar la materialidad del pensamiento.

COLONIALISMO

En el futuro no existe / En el futuro se replica.

GESTO

Si hubiese que definirlo sería un entramado de acción, texto, movimiento en relación con otro<sup>69</sup>.

Se trata de un proyecto a varios registros en donde la crítica se entiende como práctica del movimiento, del pensamiento y todo ejercicio del movimiento y pensamiento, también, como elemento crítico. De esa manera, se logra poner en crisis las divisiones entre diversos modos de enfrentarse al arte hoy y, por ende, a entablar relaciones, construir el sentido de estar juntos.

---

<sup>69</sup> Colectivo Cataratas de Escritura. Glosario del Día. 8 de septiembre de 2017. Disponible en línea en: <https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2017Glosario> (última consulta: 1 de enero de 2018)

## ***Mi propuesta-espacio pedagógico-experimental sobre ver-escribir y el colectivo (efímero) sobre lo efímero***

Mi experiencia singular relativa a la escritura sobre y frente al arte (y también para y como arte) me llevó a configurar un espacio de exploración-investigación-experimentación desarrollado a modo de deriva de las interrogantes que me ha despertado la propia práctica. Se trata un proyecto que se expresa en dos momentos. El primero está constituido por un taller-laboratorio llamado El cuerpo: dispositivo de registro-activador de escrituras. Y el segundo comprende la activación de una comunidad ocasional de trabajo, constituida a partir del mismo, denominada Colectivo (efímero) de escrituras sobre lo efímero.

La intención es proponer a algunos espectadores –no necesariamente críticos de oficio- a constituir un tiempo de observación-activación del pensamiento-creación-crítica a partir del encuentro con diversas formas de expresión artística. Por supuesto, desde la activación sensible. Y, a partir de ahí, operar ciertas modalidades de escritura plagadas de la potencia de la sensación, con el afán de seguir expandiendo el eco sensible de la experiencia.

Este espacio se ha desarrollado en el marco de jornadas de artes escénicas, como un modo también de replantear las formas de registro, de crítica, de pensamiento que surge de la obra, amplía su sentido y le permite desde ahí, ampliar el sentido del propio lugar de la escritura etc.

La primera parte de este proyecto consiste básicamente en la observación de ciertas obras, sobre todo plásticas, porque pese a que en principio este proceso apunta a trabajar en prácticas efímeras, el comenzar con obras de esta naturaleza permite una durabilidad mayor en el tiempo de mirada sobre ellas. Quizás quepa acotar que esto no exime que el proyecto pueda ser desplazado a obras

constituidas en dispositivos de diversa naturaleza.

A partir de la pregunta ¿qué vemos cuando vemos? se invita a desarrollar una aproximación a los elementos materiales que constituyen lo mirado. En el intento de describir la cosa vista, ciertas sensaciones empiezan a filtrarse y también ciertas asociaciones comienzan a aparecer que revelan que el acto de mirar implica también cómo el objeto nos mira, nos interpela, nos invita a mirarnos a nosotros mismos (guiño a Didi-Huberman) y a los materiales que hemos almacenado para mirar. Sin embargo, en el proceso se insiste en volver a la materialidad de la cosa, para poder enfocar en lo tangible, para que no se derrame lo subjetivo en un primer momento. Poco a poco se intenta dar pie a esa otra dimensión y así ir desarrollando un movimiento pendular entre lo decible y comunicable y lo que está en el orden de lo inefable, lo que está atado a las sensaciones físicas, ya que en experiencias revisadas de otros colectivos, esa gravitación entre los dos espacios no siempre logra establecerse sino que se enraíza en uno de los dos campos, quitándole fuerza a su posibilidad de incidencia en la obra escénica de la que se desprende.

Para dar cuerpo a estos ejercicios, algunas tácticas tomadas de diversas tradiciones de la escritura, sirven como vías de acceso. Una de ellas es el uso de la écfrasis, figura de la Grecia clásica que proviene de ek=fuera y phrasis=decir, en otros términos: decir hacia fuera, que ya en la primera unidad de esta misma investigación se indagó. Tal figura da cuenta del ejercicio de traslación de la imagen al texto. Se trata de poner en palabras aquello que ha sido registrado visualmente. Según varios estudiosos este es, quizás, uno de los modos primarios en donde se muestra el movimiento de la experiencia sensible, lo captado por el cuerpo, hacia el discurso verbal.

Otras de las técnicas escriturarias que se usan en el marco del taller para

permitir el paso de la fuerza de lo visto hacia otro lenguaje son los ejercicios de literatura potencial planteados por OuLiPo (Ouvrier de Littérature Potentielle), grupo de experimentación literaria creado en 1960 e integrado, entre otros, por Raymond Queneau, François Le Lionnais, Georges Perec e Ítalo Calvino<sup>70</sup>. A través de una caja de ideas ellos propusieron el arribo a la escritura. Esta se compone de juegos con restricciones diversas. La intención es que desde la constricción se lanza al individuo a aguzar su observación, lo que puede proyectar su proyecto escritural.

Asimismo, el haiku (composición micropoética de origen japonés), se utiliza en este espacio de trabajo. El recurso se toma de *La preparación para la novela*, de Roland Barthes, quien lo incorporó, a su vez, como mecanismo para articular pequeños núcleos contenedores de la fuerza de lo pensado-imaginado –con autonomía de sentido-, al tiempo que como lugares de paso para que se vehicule una potencia que va a generar la articulación de algo mayor (la futura novela, en su caso). Barthes, además, tiene una reparación mayor, que constituye una imagen-provocación interesante al momento de captar-pensar, provocar el devenir-escritura de aquello. El autor explica:

el japonés [lengua en la que tiene origen la forma haikú] no conoce las categorías kantianas del Espacio y del Tiempo, sino aquella –que los atraviesa- del Espaciado, del Intervalo: *Ma*. (...) El *Ma* japonés: espacio y tiempo (espaciado e intervalo): el haikú implica también una práctica del tiempo espaciado<sup>71</sup>.

El recurso de la correspondencia, que consiste en escribir una carta a lo visto, dirigiéndose a ella como si se tratase efectivamente de un cuerpo, de un organismo vivo que ha afectado al escribiente, es otro de los dispositivos escriturarios utilizados.

---

<sup>70</sup> Revisar: Queneau, Perec, Le Lionnais, entre otros. *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016

<sup>71</sup> Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005. Página 65

Además de estos procedimientos se revisan proyectos de diversos artistas-pensadores de varias latitudes que han asumido escrituras frente a obras (no netamente de artes escénicas), y que ensayan cómo poner el cuerpo ante ellas y, desde ahí, generar discursos críticos. Entre otros Joe Kelleher, Georges Didi-Huberman y Claudia Castelluci, que han sido también previamente abordados metacríticamente en este mismo documento.

En el segundo momento, es decir, tras el laboratorio, se articula el Colectivo de Escrituras (efímeras) sobre lo efímero, que consiste en el desarrollo de un grupo de trabajo que puso en práctica ciertas premisas de entrenamiento-experimentación desarrolladas en el espacio de laboratorio. El Colectivo, en sí, funciona también como un espacio de laboratorio, ya que los estados de encuentro en el territorio de lo real permiten incidir en la configuración de nuevos mecanismos, tácticas, usos, etc. Cabe señalar que ambos contextos en los que se ha desarrollado este proyecto hasta ahora han sido de festivales de artes escénicas, que permiten entrar en una dinámica de acción concentrada, intensa e intensiva.



Imagen de Archivo Personal. Extracto de vídeo proyectado en la presentación del Proyecto Colectivo de Escrituras sobre lo Efímero. Mérida, México. 17 de abril de 2017.

El primero de los festivales en los que se desarrolló fue el III Encuentro Interescénico-El Sótano “Accionar (en) la distancia”, que tuvo lugar entre el 17 y 23 de abril de 2017, en Mérida, México, organizado por el colectivo El Sótano, del que formo parte. Cabe decir que este proyecto de escrituras en sus dos fases ve su nacimiento en conversación directa con la concepción de estas jornadas.

Articulada la línea curatorial desde una particularidad de operación del colectivo, que implica que buena parte de su trabajo, pese a interrogar prácticas de la presencia y del presente, se ha desarrollado con sus integrantes en diversos países y alimentada por preocupaciones medulares de esta investigación singular, el énfasis en esta tercera edición de las jornadas consistió en aunar proyectos que

burlen-transgredan-habiten-increpen, etc., la cuestión de la distancia. Ello, desde relaciones expresas en dos modalidades: distancia y techné y distancia y memoria<sup>72</sup>.

Evidentemente con las dos líneas de expresión establecía relación el proyecto de laboratorio y colectivo, ya que el pensar el cuerpo en tanto dispositivo implica concebirlo como una tecnología que tiene un funcionamiento particular y que engendra desde ahí, subjetividad. Y, con la otra línea también, en tanto el colectivo de trabajo tiene como énfasis la generación de una memoria a partir de lo efímero, con la activación de la propia memoria sobre lo visto, en el reconocimiento del cuerpo como archivo y espacio para documentar lo que trazan otros cuerpos.

Asimismo, el proyecto lleva en su génesis la necesidad de poner en tensión e interrogar la distancia que existe entre quien observa y la obra, para luego también transgredir la distancia entre el acto de observación –nombrado presente del acontecimiento– y el acto/presente de la escritura sobre y para la escena.

En el marco de tal encuentro se configuró el colectivo con un poeta y actor, un dramaturgo, una estudiante de teoría de género y una bibliotecaria, que salieron –a su vez- de un grupo de una decena de personas que constituyeron previamente un grupo aún más diverso, que tomó el laboratorio. Las escrituras realizadas constan en un blog<sup>73</sup> que permitió abrir una nueva fase al proyecto, que implicó interrogar las formas de documentar lo efímero. Estos archivos también están plagados de la potencia del estado de encuentro.

En su mayoría se caracterizaron por ser textos breves, con consignas que se

---

<sup>72</sup> Para revisar información más detallada de las jornadas consultar en [http://media.wix.com/ugd/135180\\_ed0b7bc247894c719e12b676b6931c38.pdf](http://media.wix.com/ugd/135180_ed0b7bc247894c719e12b676b6931c38.pdf) (última consulta: 23 de diciembre de 2017). Y en los anexos de esta tesis.

<sup>73</sup> Lo generado por el colectivo puede revisarse en el siguiente enlace: <https://colectivoelsotano.wixsite.com/escriturasefimeras> (última consulta: 14 de noviembre de 2017). Y en los anexos de esta tesis.

entrecruzaban entre técnicas aprendidas o reconocidas en fases de laboratorio y alguna pista que ofrecía la misma performance a la que se hacía alusión.

Aquí, por ejemplo, uno de los colaboradores, Oswaldo Canul, escribe desde la lógica del haiku, tres microtextos poéticos, frente al proyecto del Núcleo de Arte, Política y Comunidad, de la Universidad de Chile, que presentaron 1000 y 1 días de (des) tejido colectivo, en la Plaza Grande de Mérida, que, a su vez, se articuló como la tercera de tres mantas de acción propuestas. Se trató de actividades que desde la idea del tejido (social, político, afectivo) provocan un intento de aprendizaje de tejido de nuestras percepciones subjetivas.

**(Tejer la Memoria)**

nadie tuvo que avisarme que la fiesta había empezado  
mi parte ancestral es convocada  
mi mirada es un uso  
mi nosotros es un huso

**(Tejer la Escena)**

entonces soy un ritual  
soy el camello que pateo el ovillo del tiempo  
soy la aguja en la que danza el cabello del azar

**(Tejer la Escritura)**

desolvido encantamientos que todavía me serán develados  
deslío palabras para la piel del aire  
desliro y desdelhilo más infantil me desfibrilo<sup>74</sup>.

En la segunda versión de este proyecto, el colectivo de *corpoescritores*<sup>75</sup> fue más amplio. Generado en el marco de Prisma, Festival Internacional de Danza de Panamá, la primera fase (del 4 al 6 de octubre de 2017) fue tomada por una veintena de personas. En la comunidad escrituraria posterior (del 7 al 15 de octubre de 2017) estuvieron: dos poetas, dos bailarines-coreógrafos, una periodista, una

---

<sup>74</sup> Canul, Oswaldo. Tejer la memoria / tejer la escritura / tejer la escena. 22 de abril de 2017. Disponible en línea en: <https://colectivoelsotano.wixsite.com/escriturasefimeras/single-post/2017/05/05/tejer-la-memoria-tejer-la-escena-tejer-la-escritura> (última consulta: 1 de enero de 2018)

<sup>75</sup> A modo de énfasis lúdico de tal práctica, usamos este término, pese a que es evidente que toda escritura implica la activación del gesto del cuerpo para producirse.



actriz, una directora escénica, un especialista del ámbito de la moda, una diseñadora gráfica y una gestora cultural. La diversidad de lugares de procedencia estética hizo que las miradas, en este caso, se multipliquen más y las derivas escriturales muestren una amplia riqueza<sup>76</sup>.

En ambos casos los miembros del Colectivo ejercieron su práctica inmediatamente acabadas las funciones a la que asistieron. Las restricciones que implicaron las consignas, el tiempo para la entrega (máximo hasta la mañana de la jornada siguiente) y la cantidad de palabras a las que debieron ajustarse, permitieron que su mirada se enfoque. Con ello, también, se afinó el decir frente a la escena, así como activaron una especie de capacidad lúdica que se alimentó en la medida que fue desarrollándose.

El observar con acuciosidad los principios que erigían cada una de las obras vistas, principios que más allá de ser temáticos podrían visibilizarse en la materialidad misma que los constituye, permitieron también aguzar la mirada y determinar desde dónde se iba a escribir: materiales que se aclaran a través de imágenes que a su vez se convierten en material escriturario. Muchas de las consignas, además, fueron subvertidas.

Por ejemplo, a partir de la obra de Dapheny Chen, de Singapur, *A box of full of this*, presentada el miércoles 11 en el Teatro Ateneo de Panamá, 5 corpoescribientes generaron cinco premisas basadas en la obra, poniendo en el centro de su observación, las relaciones entre Arquitectura y Movimiento. Un participante adicional, subvirtió la consigna haciendo una teleguía. El resultado fue el siguiente:

---

<sup>76</sup> Esta bitácora está activa en <https://www.festivalprisma.com/blog-es/> (última consulta: 14 de noviembre de 2017).

## Una Teleguía (Intro) y 5(x5) enunciados sobre movimiento y arquitectura, a partir de la obra “A box full of this”

### **Intro**

(Felipe Salzar)

Teleguía. Cable Singapur.

Los siguientes son experimentos de cómo hacer sinopsis. El leimotiv es movimiento y arquitectura.

Pero antes vamos a repasar la programación televisiva de este miércoles 11, Día internacional de los médicos y la jornada 6 del Festival Prisma.

5/45 las Chicas Súper Poderosas nos enseñana sus colores. Y se presentan una a una. Como si estuvieran magnetizadas por la temperatura de la ropa.

Canal 17... años tenía la Parra: *volver a los 17* era la Violeta siempre en oscuridad, bailando sua danza de 100 años.

Canal 6x6 Mobi-Dick en su papel estelar del tercer acto blanco: De cómo un monstruo marino se seca en la Siberia de Clayton.

6 y 17 Jornada musical con las niñas singapurenses de la inmaculada concepción (Todas tuvieron baby shower a los 15). Géneros musicales como verdes de dos tonos: Joaquín Sabina legalizado.

Rojo dos tonos Gwen Stefani... y conmemorando los 100 años, un solo de Violeta; mientras del otro lado del escenario, canal 3/4 se baila *mogollón\**, al final de la noche, como un resumen de la sabrosura singapürá.

Por último, en el canal para niños tendremos una gran cantidad de anime como Josefina, Candy Candy, Tecno Naruto, Saylor Moon... Y muchos calcetines que recuerdan a ‘yorkshire’ Forsythe.

A continuación. la programación arquitectónico-kinética 12. Arquitectura y movimiento 36... movimiento y arquitectura # ... #....

*\*mogollón: ritmo panameño de pueblo en el que, como carrusel, las parejas bailan en un círculo.*

.....

### **5(x5) enunciados sobre Arquitectura y movimiento.**

#### **Arquitectura y movimiento.**

##### **Variación 1:**

1. 6 lados tiene 1 cubo. Al menos 1 posibilidad de movimiento por lado.
2. 1 ángulo que también es ventana para atravesar con el cuerpo y con la mirada. Para descansar y escapar.
3. 1 esqueleto cúbico que invita a la expansión tiene sus límites. Puede convertirse en un sitio incómodo, repetitivo, monótono.

4. 1 entre 2 igual 2. Los cascarones se multiplican lentamente e invaden los espacios libres. Los cuerpos reclaman lugar para moverse. Algunos se resignan a la rutina.

5. 1 cajón rectangular para saltar, cruzar, sentarse, acostarse, rodear, rodar, zapatear, llenar, jugar, abrazar, patear, morder, besar. Vacío y olvidado. Como los parques en algunas ciudades.

–*Mariela Aragón*

...

#### **Arquitectura y movimiento. Variación 2:**

1. Un juego de ajedrez entre piernas y paredes.

2. Hábitat de ángulos contundentes que se conjugan con las espirales humanas.

3. Las mujeres coquetean con las paredes buscando una escapatoria.

4. Caras confundidas, alucinando en códigos y números.

5. Se desplaza la “reina de blanco” –jaque mate, adiós a la “reina de negro”.

–*Paulette Guardia*

...

#### **Arquitectura y movimiento. Variación 3:**

1 Una caja blanca se transforma en una casa. La caja se desarma agrandando sus espacios en un universo plomizo de ensueños.

2. Fantasmas salen/entran a la casa deslizando paredes.

3. En un muro cercano otro cuerpo observa las múltiples ventanas de la caja.

4. La caja se acerca a la mujer y la acerca cercándola como un lego de antesalas, paradas y lluvia: gotas de vidrio caen sobre el techo, estallan los cuerpos y el sexteto juega adentro, fuera y afuera juega el sexteto:

1, 4, 5, 1.

5. Todo vuelve a la caja blanca que se transforma... 1,4, 5, 1, shhhhhhhhhhhhh.

–*Álex Mariscal*

...

#### **Arquitectura y movimiento. Variación 4**

1. CASA LA SARDINERA (tendencia tectónica), Ramón Esteves sismo pues mujer vórtice respiración caníbal polirritmia.

2. LUZ, BRILLO Y NIÑEZ (diseño hermético), REC architecture lo suyo es nutrir el tiempo numerología lúdica en la ensenada del silencio

3. FINCA RURAL CAN BASSO/ 300 años (claraboyas), Amelia Molina

no te desdibujes musabruja cuando bailando callas

4. CALATRAVA, en general

barroco/berraco suelto entre el mujerrío

5. CASA DE MI TÍA PANCHÁ EN LAS TABLAS  
deposiciones ígneas que el pecho queman y el tiempo urden.

–Salvador Medina Barahona

...

**Arquitectura y movimiento. Variación 5**

1. 150 *One fifty: On.*

Mostaza baila desde adentro de un cubo y a veces parece que flota. Es tan delgada como una hebra de cabello – ¿serán todas las asiáticas así?- sus movimientos son casi tan suaves como la música.

2. 545 *Five forty five: So big.*

En el espacio hay algo que se parece al tiempo. El cubo se contrae con Rojo, quien se mueve con ímpetu repitiendo lo mismo, una y otra vez. Luego, el cubo se expande y se fragmenta. Y ya no hay un solo espacio, sino dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete...

3. 144 *One forty four: I love you.*

Son siete. Siete cuerpos. Siete colores en escena. Verde se mueve con torpeza. Y ya el tiempo no existe, tal vez porque se lo comió. Cada salto suyo es un golpe agónico al pobre piso. No recuerdo al resto de los colores.

4. 150 *One fifty: Oh my God.*

Uno de los espacios tiene una ventana endeble por la que hacen que miran. El espacio ahora pesa y mis asentaderas inician una dramaturgia de la silla.

5. 545 *Five forty five: I love you.*

El color de las camisas y las medias de todas hace match... Las imágenes dibujadas tienen la belleza de lo mórbido. Son siete. Siete cuerpos. Siete colores en escena. Ahora seis. Cinco. Cuatro. Tres. Dos. Uno.

–Alba de Obaldía<sup>77</sup>

Mencionar el proyecto previo resulta una simple provocación de la implementación de un espacio para compartir herramientas para activar métodos que han tenido la intención de suscitar mecanismos de traslado de lo sentido ante la obra hacia la práctica escritural, entendida esta como una ampliación de fuerzas, al tiempo que una posibilidad para el surgimiento de algo nuevo... Asimismo, tiene como afán mostrar la construcción de un lugar temporal que permita que el acto de escritura sobre la escena no solo sea ejercido e interrogado por ‘profesionales’ de

---

<sup>77</sup> VV.AA. *Una Telegrafía (Intro) y 5(x5) enunciados sobre movimiento y arquitectura, a partir de la obra “A box full of this”*. 12 de octubre de 2017. <https://www.festivalprisma.com/2017/10/5-x5-enunciados-sobre-movimiento-y-arquitectura-a-partir-de-la-obra-a-box-full-of-this-de-dapheny-chen/> (última consulta: 1 de enero de 2018).

dicho oficio, sino también por espectadores interesados en pensar/accionar desde lo que implica el acto de mirar. Por debajo de estos trabajos, por ende, está una pequeña invitación al espectador a que salga del ámbito de la contemplación y se movilice hacia la acción, volviéndose, desde su propio lenguaje, posible creador de una práctica que guarda dependencia con una previa, y que –como se habría insistido en párrafos anteriores- alumbra una condición autónoma.

Pese a que esto no ha pretendido transformar las formas de escritura crítica imperantes ni deslegitimarlas, la intención de abrir procesos así tiene como objetivo interpelar la propia práctica, las formas de producción y, con eso, provocar el advenimiento de unos nuevos modos de relación con el oficio, que van más allá: hacia el subvertir y multiplicar la práctica de observar, escribir, generar sentido... Se trata, en resumen, de empezar a asumir que también el observar la escena y el decir sobre ella, deben ser entendidas como prácticas del presente, del movimiento y del cuerpo.

### ***A modo de conclusiones de la Unidad***

Tanto el trabajo de escritura generado en el seno de Experimenta/Sur, que ha pasado por algunas mutaciones y ha tenido una de sus derivas por fuera de la escritura del arte (quizás se pueda decir que ha tenido un retorno al espacio), así como el de Cataratas de Escritura que está instigando en la generación de archivos y de ir encarnando el nombre del festival en el que tiene lugar, es decir, el desarrollo de “una arqueología del futuro”, activada desde una pregunta sobre la propia implicación de quien escribe en la escena... Y el proyecto del Laboratorio y Colectivo sobre lo efímero, direccionado a desarticular los modos habituales de mirar y de desentrañar la potencia al momento de encontrarse con la materialidad y desde ahí imaginar consignas que detonen escrituras desde diversas lógicas, tienen como punto en común que se activan desde una idea de escribir en colectivo y activan las preguntas sobre lo que puede una red, un conjunto, como organismo que permite proliferar el sentido.

La práctica de escritura crítica, históricamente entendida como práctica individual, se pone en tensión al enfrentarse a otro que también se dispone a ejercerla, a su discurso, a su sentir. Los casos estudiados han tenido la intención de mostrar lo que implica pensar en comunidad, reflexionar en los movimientos que las comunidades generan y en cómo se evidencia de qué afectos es capaz un grupo que escribe en conjunto, así como pensar en cómo la escritura lo rehace en tanto grupo en su mismo ejercicio. Así también ha permitido revisar cómo cada experiencia colectiva tiene que ingeniarse permanentemente la forma de asumir el acto de escribir, porque en la puesta en común se vuelve aún más inquieto, inestable, demandante de transformación perenne el oficio.

Ya en la primera Unidad de esta misma investigación, proyectos como el de Claudia Castelluci y el de Matthew Reason interpelaban en cierta medida el ejercicio colectivo o en colectivo del decir frente y para el arte. Sin embargo, el asunto comunitario de la escritura toma una connotación adicional cuando además forma parte de una red mayor de acción, como la propiciada por un encuentro de artes escénicas.

Es evidente que el desarrollo de nuevos modos de escritura sobre la escena se propicia gracias a unos contextos específicos de acción. Una afinación sensible en lo curatorial con un enfoque que no tiene su énfasis en el mercado del arte, sino en la generación de espacios de encuentro entre personas-saberes-sensibilidades, induce a que las modalidades de registro y de apertura a agenciamientos se provoquen y se reactúen constantemente.

Menciono lo curatorial porque es fundamental reconocer que estas escrituras, estas discursividades propiciadas en común, es mayormente posible generarlas cuando un sistema macro de relaciones está re-pensado y está dispuesto a dar apertura a que otras posibles relaciones con sus elementos, se den en su interior.

Todo ello revela que la práctica curatorial funciona como un entramado complejo que de largo sobrepasa al trabajo de programación. No solo implica lo que se presenta, sino desde qué lógicas se hace y de qué modo lo presentado permite desarrollar encuentros que además detonen reflexividades. El acontecimiento, entonces, gracias a la práctica curatorial, trasciende lo que sucede en el ámbito de los espectáculos vivos y se encarna en cada una de las partes que permiten su generación, que le dan valor, que le ofrecen sentido. La práctica convivial y el surgimiento del acontecimiento no se reducen a la obra, sino aquello que al

suscitarse obra / opera de otro modo la realidad, configura la manifestación de lo poético.

El desarrollo de temporalidades distintas a las habituales que propician, a su vez, una concentración de fuerzas particulares, que se tejen desde una lógica experimental (que se experimenta desde la experiencia), permite a su vez la configuración de comunidades también experimentales que dan otra carnosidad a la vivencia de lo efímero.

La mirada inter-trans-indisciplinar, así como expandida a la que empiezan a apuntar encuentros como los mencionados en esta unidad, se constituyen en tanto ecosistemas que claman por lenguajes nuevos y formas de encarnarnos también nuevas para propiciar comunicaciones otras.

Estas generaciones de redes son las que permiten encarnar algo también expuesto al inicio de esta investigación, cuando se refería una remarca de Hans Thies Lehmann quien apuntaba ya a fines de los años 90 que en la escena posdramática el texto pasa de la autoridad a la alteridad. Los textos aquí generados no tienen autoridad sobre las escenas a la que aluden, sino que se constituyen como una de las tantas alteridades en relación a lo otro que compone el aparataje de sentido y de las multiplicaciones de este. Tampoco se debaten con respecto a la legitimidad de su autor. Hay algo que está puesto al servicio del colectivo de espectadores, de sus relaciones con los artistas, y de su relación con el arte y la vida, que va más allá del asunto sobre de quién es patrimonio lo dicho.

Es necesario anotar algo que está en la génesis de dos de los casos mencionados, y que no es menor en relación justamente a lo que provocan. En el caso de la práctica de experimentación escrituraria que detonó en primera instancia



el blog de Experimenta/sur, así como el proyecto enmarcado en Arqueologías del futuro, se plantea el ejercicio de escritura con una imagen que tiene que ver con el discurrir de un flujo. Suely Rolnik propone la baba. Y el equipo argentino, la catarata. Ambas formas en las que un líquido se moviliza, ambos flujos incontenibles. Ambos caudales de fuerzas del elemento más fuerte en el cuerpo y en la naturaleza: el agua. Estos procedimientos recuerdan la etimología del discurso: *discurrĕre*, que implica discurrir, mover un fluido por un cauce.

Es fundamental también pensar que estos procedimientos de escritura no solo interrogan lo que implica estar juntos, y propicias formas nuevas de estarlo, sino que también ofrece preguntas nuevas sobre el acto de la transmisión entre espectadores, una especie de empuje hacia una pedagogía sobre el mirar-hacer-crear.

Jorge Dubatti, en su trabajo filosófico del teatro, da cabida importante con respecto a lo que sucede con los receptores del material artístico. Él dice:

El trabajo del espectador consiste en la producción receptiva (o poiesis del espectador. Si en el espectador no hay conciencia de la distancia ontológica entre poiesis y cultura viviente, no percibe el pasaje ontológico, no distingue entre vida y obra, en consecuencia no advierte el acontecimiento poético<sup>78</sup>.

Si cito esto del investigador argentino, al término de estos comentarios finales de la unidad, es porque él insiste en algo archisabido: en que en la mirada se juega el sentido como algo relacional y abierto a futuras relaciones. Es el espectador, entonces, el llamado a reconocer ese otro orden que permite el acontecimiento e instaurar espacios para que tenga un eco en el tiempo. Reconocer eso en la base permite volver a pensar en la necesidad de activar ese espacio para que se

---

<sup>78</sup> Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007; pág. 132

propague de mayor manera esta experiencia que se separa de la vida pero que rebota a la vida en su matriz.

Los ejercicios mostrados, evidentemente, no demuestran su efectividad de manera inequívoca. A ratos se enredan en el lugar de la plasticidad de la propia escritura, sin mirar el elemento que la detona. En otros instantes deja derramar la subjetividad hasta volver el ejercicio una actividad críptica, con ello, inaccesible. Sin embargo, son instancias para poner en duda, para poner en crisis, para poner en juego. Es el deseo del acontecimiento lo que se enciende y en ese sentido la escritura ya al menos se escapa de sus lindes, se experimenta a sí misma.



*¿Deberíamos conformarnos con estas herencias conocidas, negándonos obstinadamente a imaginar fórmulas nuevas? Los partisanos del inmovilismo no dudan en responder de manera afirmativa (...)*

*- François Le Lionnais, fundador de OULIPO*

## Cuarta Unidad

### ***Léxico para una escritura viva***

Juego-movimiento-escena. ¿Cómo vitalizar el sentido de las palabras para ofrecer una escritura viva? Experimentar, desplazar, montar, poner en relación, subvertir, profanar.

La indagación con la escritura sobre, frente y para la escena y el desarrollo de unas tácticas para enfrentarse a ella, me invitaron a pensar en que varias de las palabras que se usan para activarla pasan por un proceso de movimiento del sentido. Mucho del glosario habitual de las prácticas del espacio y del cuerpo, a partir de ser desplazado hacia el campo de la escritura, sufre transformaciones, expansiones, pérdidas, dislocaciones, etc. y hace que la escritura, además, tenga que debatirse con lo que a ella le implican.

En las páginas a continuación intento desarrollar un pequeño léxico surgido a partir del detenimiento en la terminología utilizada en esta misma investigación, en su mutación en el devenir de la misma. Las palabras no están organizadas alfabéticamente, pese a que eso podría ayudar al/la lector/a que llegará a este texto. El motivo, la organización propuesta se desarrolla a partir de una resonancia entre ellas, asociaciones de ideas, derivas arbitrarias personales.

Muchas de las conceptualizaciones se desarrollan con ejemplos, en la imposibilidad de aproximarse verdaderamente a su sentido (que se siente). Asimismo, están intervenidas con incisos, que son citas de diversa naturaleza, que intentan dotar de espesura a la palabra.

Sin duda, en lo que viene hay resonancias de glosarios, como el Abecedario de Gilles Deleuze, articulado gracias a la entrevista con Claire Parnet, de fines de

los años ochenta y transmitido por la televisión francesa a mediados de los noventas. O el también Abecedario de Richard Foreman, provocado en una charla también con Anne Bérélowitch y publicado en 1999 por Actes du Sud. O el Diccionario de la performance y del teatro de Patrice Pavis, que nos llegó en el 2016 en español a través de la editorial Paso de Gato.

Sin embargo, pese a que ahí estén expresos de modos mucho más articulados y acabados ciertos términos que intento a indagar en las siguientes páginas, durante el proceso de escritura metacrítica que he hecho para esta investigación, atravesada por mi propia escritura frente y para la escena y la de los colectivos que he detonado, muchas palabras volvían cargadas de fuerzas nuevas, de interrogantes, de preguntas sobre su uso y sobre lo que pone en movimiento ese uso.

Esta unidad entera es una especie de volcamiento de un cuaderno de apuntes, de una bitácora de mis propias palabras. Así también, de cómo esas palabras generan un sentido en particular para la escritura. Todas las palabras del léxico, por esa razón, tienen un pequeño acápite que la implica con la escritura.

Se trata un ensayo, un juego, una provocación reflexiva para seguir en la indagación de y con las palabras. Algunas de las referencias no se basan en recursos teóricos, sino en apuntes personales a los que llego e hilvano, también, con referentes de la ficción que han alumbrado ciertas nominaciones.

La palabra que comienza el léxico es escribir, porque opera como detonador, lugar de urgencia, paraguas que cobija el resto de preocupaciones de la Unidad y de este proyecto, en general.

## 1. Escribir / Escritura

Entrelazar signos. Tejer, generar textos=textus=tejidos.

Hilvanar: tramar. Tramar como urdir, pero también como preparar con cierta astucia algo, con deseo. Preparar como prevenir.

Prevenir: anunciar algo que se viene.

Escribir como anunciar: hacer saber algo. Toda escritura es portadora de un saber.

Anuncio que viene de un cuerpo.

Lugar de llegada tras el empuje de una fuerza previa. Escritura como rebote de afecto.

Organización material, organismo, cuerpo (late, vibra, resuena, habla, artefacto que canaliza flujos).

-Todo cuerpo sabe. La escritura siempre sabe algo-.

Escritura como anuncio de algo que la pre-viene. Todo cuerpo afecta, detona afectos. Escritura como promesa de advenimiento de algo que la excede, que la sobrepasa, que va más allá de ella y que ella insiste en registra.

Escribir = promesa de porvenir: archivar / documentar

Espacio visible, que visibiliza algo. Escribir como revelar, en el sentido fotográfico del término: traer fuerzas que no se veían antes, a la superficie. No es posible verlas hasta que la escritura acontezca. Acontecimiento que alumbra el sentido.

Real Academia Española:

- 1.tr.Representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie. U. t. c. intr.
2. tr. Componer libros, discursos, etc. U. t. c. intr.
3. tr. Comunicar a alguien por escrito algo. U. t. c. intr.
4. tr. Trazar las notas y demás signos de la música.
5. prnl. Inscribirse en una lista de nombres para un fin.

6.pnrl. Alistarse  
en algún cuerpo, como en la milicia, en una comunidad, congregación  
, etc.<sup>79</sup>

Escritura, urdimbre sonora: caja de resonancia de algo precedente, recomposición que provoca ecos.

Escribir: desarrollar un escenario material: un bloque que permite la representación de algo. Representar. Re-presentar. Volver a presentar algo. En ese sentido, traducir. Acción de traslación. Movimiento de una idea, un deseo, una sensación, hacia otro soporte. Dotar a algo de una lengua nueva. Acción de dotar de habla, de cuerpo, a una fuerza.

Escribir: Interpretar. Nunca acto fiel. Bordar y bordear.

Traducción y traición de otra fuerza. Acto de transducción.

La escritura como transductor: dispositivo capaz de transformar o convertir un determinado tipo de energía de entrada en otra diferente de salida. Dispositivo que crea sentido. Dispositivo que dispone una subjetividad, que puede –a su vez– dinamitarla o afianzarla.

Escritura como acto del presente, que ocupa un lugar concreto en el presente, pero también un acabamiento, algo que en el momento que se imprime, que se inscribe, finaliza. Zurcido. Huella que espacia al espacio, eco de algo que despertó en un espacio otro (físico, sensible, imaginado, afectivo).

Barthes:

La escritura (...) está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contracomunicación,

---

<sup>79</sup> Escribir. Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en línea en: <http://dle.rae.es/?id=GKCiBz2> (última consulta: 3 de enero de 2018)



intimida. Encontraremos, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es la vez lenguaje y coerción (...) <sup>80</sup>.

Escritura como acto-fuerza-tejido que toma de lugar. Toda toma de lugar es política. Toda escritura es política. Toda escritura está comprometida con un sentido; es decir, con un despliegue de lo sentido, con lo sensible, con el significado, con el saber, con una fuerza, con una idea, con el deseo, y con un sentido entendido como vía. Toda política que habite en resonancia con la vida, es una práctica del movimiento. Toda escritura es una práctica política y de movimiento.

Escritura como acto de suma. Otra vez tejer. Unir hilos. Escribir como generar un conjunto, una red. Práctica arácnida.

Organización sintáctica de signos. Organización de la realidad, creación de la realidad. Escritura como acto de montaje, de puesta en escena, como versión de algo y al mismo tiempo unicidad original, originaria, que da origen.

De un poema de Rubén Ortiz:

¿  
qué pasó  
con las palabras  
?¿  
quién ha sido  
?  
sabemos cuándo:  
ahora  
.  
y sabemos  
-oh  
qué bien lo sabemos  
-  
dónde. Pero  
¿qué  
?¿

---

<sup>80</sup> Barthes, Roland. El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015; página 23

quién  
?  
oh dios  
-  
si no  
ahora  
,  
aquí  
,  
entonces  
¿  
quiénqué<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Ortiz, Rubén. *Movimientos telúricos en Retrato*. Ciudad de México: Edición del autor. 2017. Pág 25

## 2. Afecto / Afectar

Manifestación de la energía en un cuerpo. Tono. Modalidad. Resultado de la fuerza que ejerce un cuerpo sobre otro. Estado que se despierta en tal accionar.

Color del ánimo, del ánima. Flujo que anima, que moviliza, que genera. Timbre. Tonalidad (mayor, menor, aumentada, disminuida). Rebote de lo sentido hacia los sentidos y la apertura (o no) sensible.

Deleuze leyendo a Espinoza: “El afecto en Espinoza es la variación (él habla por mi boca; no lo ha dicho porque murió demasiado joven...), es la variación continua de la fuerza de existir” <sup>82</sup>.

Apertura hacia un movimiento. O imposibilidad.

Expresión de la potencia... que corta, que aquieta, que aplasta al cuerpo en donde tiene lugar.

Un afecto siempre lo genera un cuerpo (entendido el cuerpo como un enjambre vivo) en/sobre otro. Es la expresión el devenir de una relación, de un encuentro. Demostración del estado que en un cuerpo ha despertado la intención sobre él, de otro, de lo otro, de su alteridad que se le ha aproximado.

Spinoza insistía en en que hay afectos activos y pasivos. Y que están vinculados con la potencia que se despierta en un cuerpo. Los primeros serían los generadores de movimiento, los que accionan y expanden la vida singular y la vida en mayúscula, como conjunto. Los segundos, los que la contraen, los que impiden que siga alimentándose a sí misma.

---

<sup>82</sup> Deleuze, Gilles. *Curso sobre Espinoza*. Disponible en línea en <http://reflexionesmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/01/Gilles-Deleuze-Curso-Sobre-Spinoza.pdf> (última consulta 27 de diciembre de 2017)

Afecto: detonador de modalidades de performar un cuerpo la realidad, de perforar la realidad. Los más importantes, también decía Spinoza son: el deseo, la alegría, la tristeza.

Afectar: contagiar, estimular, inhibir la vitalidad de algo, de alguien, de un espacio, un tiempo, un lugar. Fuerza de lance. O de retención:

Peter Pál Pélbart leyendo a Deleuze:

Deleuze insiste en lo siguiente: nadie sabe de antemano de qué afectos es capaz un cuerpo o un alma, no sabemos todavía lo que pueden. Es una cuestión de experimentación, pero también de prudencia<sup>83</sup>.

El afecto se revela en la relación, pero más que ello, en la puesta en relación, en el juego del ejercicio relacional. En la experiencia de la relación. En la manifestación de actuar y de movilizar en función de otro o para incidir en otro.

Dice Marina Garcés: “Tener un cuerpo es poder ser afectado. Tocar y ser tocado. Tener/ser un cuerpo es depender de otros, dejar rastro. ¿Qué consecuencias tiene para el pensamiento crítico asumir el punto de vista de este cuerpo involucrado?”<sup>84</sup>

## 2. 1 De la escritura y los afectos.

Si la escritura no incide en el eje de afectos del campo que quiere operar, entonces revela su incapacidad, su indisposición para experimentarse a sí misma y para entablar relaciones, para ejercer circuitos de sentido.

---

<sup>83</sup> Pál Pélbart, Péter. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. página 26

<sup>84</sup> Garcés, Marina. *Un mundo entre nosotros*. En: La fuerza del anonimato. Revista No. 5-6. Espai en blanc. 2009. Disponible en línea en [http://espaienblanc.net/?page\\_id=448](http://espaienblanc.net/?page_id=448)

Toda escritura de los afectos, canalizadora de los mismos, que genera afectos activos, está comprometida con la fuerza de lo que pretende movilizar, documentar, anunciar, registrar. Y también con la zona innombrable de aquello que se ha manifestado en el sujeto que escribe, que se juega su presencia en el acto de escritura.

Las escrituras vivas, las escrituras del acontecimiento y como acontecimiento, serían aquellas que están conectadas con las potencias de apertura, de exploración de las variaciones de altura de sí misma, de su plasticidad, de su capacidad de auto-trituramiento, auto-fisuramiento, y así, también, de amplificación o silencio, para poder dar cuenta de aquello que la ha animado a existir, a tener lugar, a tomar lugar y así, acontecer

### 3. Acontecimiento

Corte. Rasgadura en la planicie.

Alteración en la sucesión de las cosas.

Delirio: salida de los lindes.

Hecho, acción, acto, presencia que irrumpe el curso. Alumbramiento y extrañamiento.

Error en el “orden natural”.

Suceso que muestra lo otro posible, que puede increpar la supuesta “naturaleza de las cosas” (suceso que grita: siempre hay algo otro que no habíamos contemplado).

Alain Badiou:

Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba. En cierto modo, el acontecimiento es sólo una propuesta. Nos propone algo<sup>85</sup>.

Un movimiento aberrante.

Una pulsión de vida que desajusta el control, el entendimiento, que altera la lógica de las cosas, que anula las pistas para transitar el espacio donde ha emergido, donde se ha provocado.

Acontecimiento: pura expresión de la fuerza que invita a la experimentación. Suceso que afecta a la vida, que desprende afectos, afectaciones. Que fragiliza las cosas.

Acontecimiento: suceso que genera vulnerabilidad. Todos los sentidos están aguzados y fragilizados.

Lejos de estar con el patrón, con la norma, con el molde, el acontecimiento surge desde aquello in-forme. Manifiesta la fuerza de lo que aún no tiene forma. Se

---

<sup>85</sup> Badiou, Alain y Tarby, Fabien. *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2013. Pág 21

alza como lo carente de forma clara, demasiado clara, demasiado concreta. Anuncia al lenguaje que será incapaz para nombrarlo del todo. Su presencia impide que la indiferencia tome lugar porque es la diferencia en su estado más alto, más exultante, más desgarrador.

Dice Georges Perec: “Lo que nos habla, me parece, es siempre el acontecimiento, lo insólito, lo extraordinario (...) Detrás del acontecimiento tiene que haber un escándalo, una fisura, un peligro, como si la vida solo debiera revelarse a través de lo espectacular”<sup>86</sup>.

Acontecimiento: surgimiento de algo nuevo.

Quizás exista una relación íntima entre acontecimiento y empuje para la emergencia de nuevas modalidades de experimentación, de imaginación: ¿Cómo tomo, abrazo, suelto, sostengo, dejo que me atraviese el acontecimiento? ¿Qué hago con él, qué relaciones le articulo, cómo lo desarticulo, cómo genero una cartografía de él, en función a qué? ¿cómo le doy de nuevo, lugar, en mi torrente regular?

Estado de emergencia.

Dice David Lapoujade:

Es siempre un acontecimiento lo que nos lleva a preguntarnos: ¿qué fue lo que aconteció? Y ahora, ¿qué es lo que va a acontecer? ¿Qué aconteció para que lleguemos a eso? ¿Para qué nos volvamos capaces o incapaces de...?<sup>87</sup>

### 3.1 Escritura del acontecimiento y como acontecimiento.

Quizás se trate de observar de nuevo a los niños cuando balbucean, o a cualquier persona que en el intento de expresarse en una lengua nueva, pero que aún no la domina, empieza a improvisar, intenta imitaciones, genera asociaciones

---

<sup>86</sup> Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2013. pág 13

<sup>87</sup> Lapoujade, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Sao Paulo: N-1 edicoes. 2015; pág. 67. (La traducción es mía)

desde los ecos de su raíz (de la lengua, de su propia lengua, en su propio cuerpo), desde su memoria auditiva.

En la desesperación de los infantes de no lograr decir, hay llantos, gritos, balbuceos, inventos de palabras otras que solo existen para sí mismo, pero que se lanzan con la fuerza de deseo de ser entendidas. También hay titubeos, tartamudeos, inventos de cadencias, modulaciones, en quien empieza a intentar con una nueva lengua.

(El lenguaje baba despierta, para recordar a Suely Rolnik y Lygia Clark; repentinas cataratas informes tienen lugar, para hacer guiño al proyecto escriturario de Arqueologías del Futuro).

En ese intento que guarda aún la potencia sonora larvaria, se abre una capacidad metafórica que, curiosamente, pareciese expresar algo que aún no está listo, el borrador (“esto no está en su versión final”), un ensayo (intento, intento, aún impresentable), el error... pero eso es un engaño de la razón controladora.

Ese intento se desarrolla en conexión con las fuerzas a las que intenta asociarse depositar un sonido que apunta de necesidad de expresión, suelta su capacidad metafórica.

Se refiere en un casi, en un borde, en un como si, se prende de la fuerza y lo traslada a su espacio. Ahí donde la vida muestra su error, la metáfora se suscita. Y es así igual con la escritura, con la palabra, con una escritura que dé cuenta del acontecimiento, que se alce ella misma en tanto tal.

Acontecimiento: espanto y poesía.

Anne Carson:

Las palabras extrañas simplemente nos descolocan;  
las palabras ordinarias nos transmiten lo que ya sabíamos;  
usando metáforas es como nos topamos con lo nuevo y con lo fresco”  
(*Retórica*, 1410b10-15).



¿En qué consiste esa frescura de las metáforas?  
Aristóteles dice que la metáfora hace que la mente se experimente a  
sí misma  
en el acto de cometer un error.  
Ve la mente como algo que se mueve a lo largo de una superficie  
plana  
hecha de lenguaje ordinario  
y luego de repente  
esa superficie se rompe o se complica.  
Emerge lo inesperado.  
Al principio parece raro, contradictorio o incorrecto.  
Y después sí tiene sentido.  
Y es en ese momento cuando, según Aristóteles,  
la mente se dirige a sí misma y se dice:  
“¡Qué verdad es! ¡Y aun así cómo lo había malinterpretado yo todo!”<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Carson, Anne. Poema: *Ensayo sobre las cosas en las que más pienso*. Disponible en línea en:  
<http://www.vallejoandcompany.com/poema-ensayo-sobre-las-cosas-en-las-que-mas-pienso-de-anne-carson/>  
[última consulta diciembre 28 de 2017]

#### 4. Dispositivo

Aparato que se expresa a través de un mecanismo específico y genera una función también específica.

Artefacto que tiene una disposición interna que, a su vez, dispone, organiza, tiene una cierta articulación que permite generar un ordenamiento, el advenimiento de un sentido.

Con gran peso en la tradición escénica contemporánea, se llama dispositivo a la maquinaria que produce, que provoca, que acciona el hecho vivo: una especie de artefacto compuesto de pequeñas piezas que generan conexiones para despertar el sentido en vivo, en cuanto se accionan en conjunto. En cuanto se agencian entre sí, despiertan los sentidos, abren sensaciones, conducen y convocan fuerzas, afectos en quien está delante de él, quien lo usa, quien lo activa.

Agamben, tras su lectura de Foucault:

- 1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.
- 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.
- 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber<sup>89</sup>.

Dispositivo: elemento que genera subjetividad, que la dispone, que la modula y la moldea.

Todo dispositivo acciona como un cuerpo. Y todo cuerpo, a su vez, es un dispositivo, en tanto organismo que tiene capacidades específicas que sirven para

---

<sup>89</sup> Agamben, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo? En: *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto de 2011; pág. 250

dar sentido, para organizar la realidad de alguna manera y devolverla de otra manera.

Al todo cuerpo ser dispositivo que se erige desde una organización interna y que manifiesta habilidades relativas al orden de los sentidos, tiene –entre sus funciones- la capacidad de registrar la realidad. Y, además, más allá de las capacidades de su propia artefactoría, lo hace gracias a los mecanismos que habilita su propia subjetividad, a su vez constituida por unas formas de subjetividad dominante, o interpelada, confrontada por ella. Todo cuerpo es dispositivo que capta la realidad y ofrece una reorganización de esta a través de modalidades diferentes de expresión.

#### 4.1 La escritura como dispositivo. Contra-dispositivos de escritura.

La escritura en sí mismo, la institución de la escritura puede entenderse dispositivo que permite la comunicación. En tanto organismo que se expresa gracias a una lógica de interacciones internas sígnicas, sintácticas, morfológicas, y que a su vez despiertan unas relaciones diversas por fuera de ella, la escritura se configura como uno de los dispositivos de encuentro y de definición relacional, de control, de jerarquía, de configuración de imaginarios más poderosos que existen.

Pero más allá de eso, hay posibilidades de operar la escritura en dispositivos diversos, soportes de variada naturaleza que hacen que ella logre generar activaciones diversas. El papel, el objeto libro, son -a la vez- dispositivos que permiten a la escritura generar una disposición de un singular tipo. También hay otros soportes, artefactos, que hacen que la escritura se potencie de otros modos, como ya en unidades anteriores a esta se hace referencia.

Empujando lo referido, quizás lo que faltaría es pensar la escritura, o más bien una escritura, o unos modos de escrituras que no se erijan como dispositivos que organizan y permiten entender la realidad desde una perspectiva determinada, como dispositivos poéticos que sean contra-hegemónicos en relación a los discursos dominantes que organizan lo sentido y el sentido de la experiencia. Pensar y accionar escrituras cuya organización interna de su circuitería morfosintáctica, terminológica, rítmica de la puesta en relación de palabras, quizás podrían convertirse en sí como dispositivos poéticos, entendido en el sentido más amplio lo poético, como aquello que se escapa al control del discurrere organizado de la capitalización de la vida.

Dispositivos escriturarios de esa naturaleza, generados también por colectivos o comunidades experimentales que también se susciten desde contra-dispositivos poéticos (como es el caso de encuentros cuyas concepciones curatoriales apuntan en esa dirección), podrían permitir la emergencia subversiva (sub-versiones / versiones menores que están por debajo de las versiones oficiales de la Escritura, con mayúscula) de enunciados que provoquen otras relaciones con el arte, entre los miembros de las comunidades que se suscitan en torno a este o lo provocan.

José Antonio Sánchez explica:

¿Y cómo se crean dispositivos poéticos antihegemónicos? Profanando los dispositivos existentes. [...] Los dispositivos poéticos serán siempre profanación de dispositivos. [...] La profanación puede ser también entendida como una “desestabilización”. [...] La práctica artística participa en la profanación alterando momentáneamente las condiciones de enunciación, haciendo visible lo escondido, cometiendo actos de sabotaje selectivos, usurpando formatos, parasitando contextos, reorganizando hasta el absurdo los elementos, invirtiendo el sentido de los líneas o los giros, deteniendo temporalmente el funcionamiento del mecanismo, manifestando el ser

de lo presente privado de función, precarizando el aparato en la práctica del bricolaje, produciendo maquetas efímeras entendidas como objetos de observación o como experimentos de subjetivación alternativos<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Sánchez, José Antonio. *Dispositivos poéticos 1*: Fragmento de la conferencia pronunciada en el Ciclo organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en la casa de Mapa Teatro (Bogotá), el 17 de marzo de 2016. Disponible en línea en: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/> (última consulta: 3 de enero de 2018)

## 5. Comunidad

Grupo cuyos miembros la conforman por lo que tienen en común, por lo que construyen para ella. Eso común, al tiempo de definir a la comunidad, los define a sí mismos constantemente, los moviliza, los transforma.

Red que, por sus movimientos internos de interconexión, se convierte en sí misma en un cuerpo, un organismo, que se expresa de modos determinados, que tiene una sensibilidad de acción particular, que ocupa un lugar de enunciación en la trama social mayor en la que se inscribe.

Hacer comunidad quiere decir implicarse con alguien/algunos, en/con un espacio (físico y/o simbólico). Generar el compromiso de participar para que a su vez una fuerza mueva la relación entre sus miembros. En una comunidad todos los que forman parte de ella son actores, ejercen su sentido de presencia con mayor o menor intensidad.

Óscar Cornago dice:

La idea de “comunidad” parece iluminar el lado amable de lo social, la dimensión humana de una sociedad, su lado natural u orgánico frente a su representación oficial, las leyes y las formas administrativas que la organizan y la imponen —nos la imponen—. Una comunidad no es una agrupación desorganizada de personas, sino un fenómeno sensible que se produce como resultado de esa necesidad humana de ser a través de los demás<sup>91</sup>.

Comunidad: utopía de estar juntos. Espacio vulnerable, frágil, lugar donde sus miembros intentan provocar una singularidad, un movimiento particular, un estado.

---

<sup>91</sup> Cornago, Óscar. Lo que queda por hacer. Algunas reflexiones y un epílogo sobre la idea de “comunidad” en las artes escénicas. 2012. Disponible en Línea en el Archivo Virtual de Artes Escénicas. [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/376/comunidad-lo%20que%20queda%20por%20hacer.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/376/comunidad-lo%20que%20queda%20por%20hacer.pdf) (última consulta: 5 de enero de 2018).

5.1 Comunidad y escritura. La escritura como llamado a la comunidad.  
Escribir en comunidad.

Una escritura siempre lleva por debajo de su gesto de registro de algo, de inscripción de una idea, de resonancia a través de un sistema de signos, la convocatoria de una comunidad, el surgimiento de ella.

Su pronombre personal es siempre Nosotros.

Se escribe por deseo de conexión con algo, para provocar un encuentro, para articular una referencia sobre algo que –al mismo tiempo- lo refiera al escritor, a su escritura.

Solo en el acto per se de la escritura, la escritura va a revelar lo otro de sí misma y una versión otra de quien la produce.

Se escribe siempre para alguien, para los otros. Armar una escritura es siempre llamar a una comunidad.

Escribir como desear el apareamiento de una red, como una invitación a estar juntos, incluso con otro/s (en) secreto/s, al/a los que jamás tenga acceso directo quien escribe.

Jean Luc Nancy:

El escritor más solitario no escribe sino para el otro (...) El ser en cuanto ser en común es el ser de la literatura<sup>92</sup>.

Constituir un grupo de escribientes permite imaginar posibilidades de desovillamiento mayor del acto de escritura. La escritura del otro me invita a ver, a percibir, a nombrar la realidad de otro modo, la realidad a la que refiere su escritura, pero también su escritura en tanto forma de realidad singular que permite la

---

<sup>92</sup> Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Universidad Arcis-Escuela de Filosofía. 2002.  
Pág 82

reorganización de la realidad a la que pretende adscribirse, que crea vínculos, que es capaz de generar movimientos, fugas, desvíos.

Generar comunidad escritural para nombrar lo que se escapa al orden de lo decible, para nombrar el acontecimiento, para nombrar lo inasible por su cualidad efímera, implica generar una comunidad de reflexión, de pensamiento, de intento, de ensayo y error. En ese sentido: las comunidades escriturales batallan en conjunto por generar tácticas para sostener el eco de lo evanescente.

Toda comunidad de escritura que imagine formas alternas a la crítica, es una comunidad atravesada por la crisis permanente que implique escribir, que acepta la escritura como estado crítico, que implica constantemente movimiento.

Unas interrogantes de Georges Perec: “Cómo hablar de estas “cosas comunes”, cómo asediarlas, cómo hacerlas salir, cómo arrancarlas del caparazón al que están pegadas, cómo darles un sentido, una lengua: que finalmente hable de lo que existe, de lo que somos”<sup>93</sup>. Quizás se trate de una experimentación.

---

<sup>93</sup> Perec, George. *Op cit*, pag 15.



## 6. Distancia

Espacio que existe entre dos puntos físicos.

Vacío. Intervalo.

Desajuste temporal que se crea entre A y B (o más puntos).

Diferencia.

Distancia: separación de cuerpos. Hueco que se produce entre ellos. ¿Toda distancia implica una pérdida en la agudeza de la experimentación de los sentidos?

Mientras A y B estén más a distancia, la precisión para observarse mutuamente, tocarse, percibirse, se debilita.

Mientras A y B estén más a distancia, otros modos de observarse mutuamente, tocarse, percibirse, pueden activarse.

La distancia altera el sentido de la presencia, pero permite la activación de otros modos de estar juntos, de generar co-presencias, comunidad.

La distancia tiene una relación directa con el tiempo y el espacio, pero también con la memoria, con las sensaciones relativas a los elementos-cuerpos-materiales puestos a distancia, con cómo se recuerdan.

Una pregunta sobre los mecanismos y los dispositivos para habitar y profanar la distancia, recuerdan también las relaciones posibles entre distancia y tecnología, como diálogo que permite dislocar el sentido de distancia como imposibilidad de encuentro

### 6.1 Distancia y escritura frente a la escena

Intentar una escritura frente a la escena siempre implica lidiar con el tiempo de diferido que se produce entre el observar, estar delante de la obra o de cara al acontecimiento, y el tiempo presente en el que emerge la escritura.

La escritura sobre una puesta en escena es siempre una invención desde el vacío. Es el eco de lo visto lo que se vuelve a encarnar a través de la escritura. La escritura opera como puente entre el pasado imposible de recuperar y el presente. Intenta erigirse desde la resonancia y a partir de ahí volver a activar la incandescencia de lo que ya fue. La escritura frente a la escena, a la vez que lidia con una distancia de base, al exigir se convierte en burladora de distancias. Y permite erigirse como documento para que el porvenir tenga historia.

## 7. Archivo / Archivar / Documentar

Archivar: acción de recopilar datos, documentos. Guardarlos. Salvarlos. Registrarlos. Ponerlos en un determinado espacio. Almacenarlos con el afán de constituir memoria, historia, trayecto.

Todo archivo es un conector, un vector, un lugar por donde transita el pasado hacia el futuro.

Archivar es salvar el tiempo.

Todo cuerpo es un archivador y un archivo vivo.

Archivo: conjunto de documentos, pero también espacio donde reposan los documentos.

Habitáculo, mueble, arquitectura, *corpus* que contiene información fidedigna y ordenada que da cuenta de un hecho, de un suceso, de una situación, de un acontecimiento específico.

Dice Lepecki: “Meter el cuerpo en el archivo, meter el archivo en el cuerpo: una mutua metamorfosis que conjura, crea, segrega, excreta, modulando puntos críticos donde los elementos virtuales y los reales intercambian sus lugares”<sup>94</sup>.

### 7.1 Archivo y escritura sobre lo efímero

La escritura es, quizás, una de las formas primarias que han permitido al archivo su existencia. Escribir como forma de registrar, documentar, dar cuenta de la realidad vivida. Como vestigio, huella de algo sucedido.

Una escritura es siempre un documento que guarda el sentido, donde se organiza el sentido relativo a algo.

---

<sup>94</sup> Lepecki, André. “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y la supervivencia de la danza”, en *Lecturas sobre danza y coreografía*. De Naverán, Isabel y Éjica, Amparo (eds). Madrid: Artea editorial, 2013. pág 68

Archivar lo efímero, sin embargo, plantea una serie de imposibilidades, ya que el acontecimiento ocurre en el espacio, en la duración del gesto y del movimiento que activan los cuerpos en un determinado momento.

Escribir sobre lo efímero es guardar los restos que quedan en el cuerpo de alguien sobre el acontecimiento, no el suceso en sí.

Archivar lo efímero: imposibilidad posible.

Escribir sobre lo efímero como práctica documental: tensar la imposibilidad.

Escribir sobre lo efímero: atravesar un puente debajo del que corren dos aguas: la compuesta por lo que se vio y lo que se recuerda y cree haber visto y percibido a través de los sentidos.

Una escritura sobre lo vivo tendría que reconocerse a sí misma como material que bordea la realidad, pero no da cuenta enteramente de ella, o más bien, que se teje entre un punto de vista específico y el movimiento de la subjetividad de la persona que lo registra.

Escritura sobre lo efímero / Archivo sobre lo efímero: pre-texto (nunca texto acabado y entero) para traer al presente algunas inquietaciones para seguir movilizand o la escena, interrogando las prácticas, propiciando experiencia desde la escritura sobre estar juntos y desde ahí, buscar tácticas para reorganizar la realidad, siempre pasajera mente.

## 8. Crítica

Ejercicio para sacar a la luz un carácter (habría dicho Jean-Luc Nancy) sobre un material.

Crítica: proceso de puesta en crisis.

Referencia del Diccionario Etimológico en línea:

La palabra crisis vie κρίσις (Krisis=separación) está compuesta por:

“El verbo (Krinein = separar, decidir) relacionado con la raíz indoeuropea \*krei (cortar, separar, distinguir)”.<sup>95</sup>

Crítica: lo contrario a explicación clara, precisa, espacio de calificación, definición, clasificación y costura del sentido.

Ejercicio de observación aguda del material a ser criticado para, a punta de exceso de puesta de sentidos sobre él, empezar a detectar cómo se genera su funcionamiento. En el sentido más radical: cortar, para que se vuelva visible su material. Desde ahí, discernir sobre lo que la compone, distinguir.

Criticar como provocar la emergencia de aquello que distingue a algo y a partir de ello observar cómo aquello distintivo interpela, posibilita, abre.

### 8.1 Escritura crítica. Crisis de la escritura

Toda escritura crítica implica, como toda práctica escritural, la activación de una relación. Históricamente la relación que ha propuesto la crítica ha sido de carácter vertical y unidireccional: del crítico hacia la obra, utilizando a la escritura como dispositivo hegemónico de aclaración de sentido, calificación, determinación, etc.

---

<sup>95</sup> Crisis. Diccionario Etimológico en línea. Disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?crisis> (última consulta: 5 de enero de 2018)

Poner en crisis a la crítica: poner en crisis a la escritura y a quien ejerce el oficio crítico. Poner el cuerpo en ella para ponerse en crisis, para ponerla en crisis, para que emerja la crítica.

Dice Mariana Garcés: “Encarnar la crítica significa plantearse hoy cómo subvertir la propia VIDA de manera que el mundo ya no pueda ser el mismo”<sup>96</sup>.

Una escritura crítica saca a la luz no solo el carácter del objeto mirado, sino a quien mira y el carácter de sí, en tanto escritura.

César Aira, desde la ficción, apunta:

¿Quién soy yo para criticarte? Dice el bien pensante. Si pensara mejor todavía diría: “Te critico. ¿Quién soy yo para comprenderte? En efecto, me parece que comprender, efectuar la aprehensión intelectual, es más presuntuoso, más paternalista, más intrusivo, que arriesgar una crítica. La crítica tiene una humildad, en tanto arriesga, desnuda y pone al descubierto, a la intemperie, el entramado intelectual que sostiene el yo del crítico<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Garcés, Marina. Óp cit

<sup>97</sup> Aira, César. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014. Página 74

## 9. Ver / volver visible / Escribir / volverse invisible

Ver: percibir con los ojos cualquier materialidad, gracias al accionar de la luz.

Diccionario de la Real Academia Española:

Percibir con la inteligencia algo, comprenderlo. *Ver cómo son las cosas.*

Comprobar algo con algún sentido. *Pues no veo que os hayáis callado.*

Observar, considerar algo. *Veamos las propuestas presentadas.*

Examinar algo, reconocerlo con cuidado y atención. *Ver un expediente.*

(...)

Darse cuenta de algo.

Considerar, advertir o reflexionar<sup>98</sup>

Ver siempre tiene una implicación que desborda la pura fisicalidad. O más bien: ver implicaría la activación de las diversas capas de la fisicalidad y la expresión de su potencia subjetiva.

Ver activa inteligencia. Permite a la inteligencia ejercerse a sí misma, expresarse.

Ver construye una mirada. La espesura de la mirada se configura en la insistencia de ver, en aguzar el acto de ver, hasta que empieza a suscitarse el advertir, el reflexionar, la construcción del sentido.

Ver como ejercicio de crítica. Usar la mirada para cortar, para enfocar, distinguir, provocar al pensamiento y generarlo.

### 9.1 Ver. Escribir. Hacer visible

En el acto de ver inicia la escritura. Ahí se incuba la escritura que viene, y a su vez lo visto garantiza su porvenir.

---

<sup>98</sup> Diccionario de la Real Academia Española. Ver. Disponible en línea en: <http://dle.rae.es/?id=baOo6Gz|baR8qnC>

La escritura sobre las prácticas vivas se juega sus cimientos, las fuerzas sobre las que se levanta en el acto de ver.

Ver empuja a la emergencia escritural. Es en la escritura que la mirada va a tomar forma, va a tomar lugar, va a encarnarse. La escritura es su puesta en práctica, su táctica de re-presentación, su estrategia de remontaje.

La escritura hace visibles las fuerzas de lo que fue visto. Si bien nunca es posible reproducir lo visto con palabras, la escritura puede capturar las sensaciones que quedaron en la retina del escritor.

No se trata de volverse visible, en tanto escritor, a través de la escritura, sino de volverse invisible para que pueda observarse aquello que la palabra insiste en que puede construir una mirada, un sentido, una sensación.

Desplazo una frase de Deleuze con respecto a la pintura, hacia el territorio de la escritura sobre el arte: “La tarea está definida como la tentativa de hacer visibles fuerzas que no lo son”<sup>99</sup>.

La escritura sobre el arte tendría que volver visible el más allá de lo que visto, que es lo que sostiene y da valor a aquello.

---

<sup>99</sup> Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*. Madrid: Arena Libros, 2013. Pág 36



## 10. Espectador. Espectador-escritor

Quien observa un espectáculo.

Sabiendo que aquello que vemos, nos mira, parafraseando a George Didi-Huberman, el espectador siempre es mirado por el hecho al que se expone y desde ahí puede seguir en una relación de correspondencia infinita en un estado activo aunque esto no sea aparentemente visible y aunque la historia demoró mucho tiempo para reconocerlo y legitimarlo.

El espectador nunca es un ser genérico, es siempre único, singular, tiene un cuerpo preciso que precisa su mirada en el espacio y que, por ello, el objeto que mira lo mira singularmente.

La relación que efectúa no es con el autor, con los artistas, sino con el conjunto, con el acto vivo que se produce. Lo que observa y lo observa es una red en movimiento, un enjambre, una maquinaria.

Lo que se produce se da en una zona otra que él no controla, ni que el dispositivo (ni sus operadores) la pueden controlar, determinar, siquiera presumir.

Un espectador de artes escénicas es alguien que vive una experiencia individual en un espacio comunitario.

Jacques Rancière:

No es la transmisión del saber del artista al espectador, es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de lo que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda la identidad de la causa y el efecto<sup>100</sup>.

### 10.1 La escritura del espectador.

El espectador siempre está en el espacio co-escribiendo la acción viva, o bien, tachando, borrando, anulando, obviando, lo que es también una escritura en

---

<sup>100</sup> Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL. 2010; pág 21.

vivo que se opera en el propio acto de mirar: observación, activación, re-montaje en vivo.

Todo espectador escribe en vivo una nueva partitura que también, como el hecho vivo, corresponde al espacio abierto y no al papel.

Todo espectador en su práctica de observar incuba, al mismo tiempo, una futura escritura que puede habitar en soportes distintos.



## ***Consideraciones finales***

Esta tesis situó su punto de partida en reconocer el agotamiento del modelo de escritura crítica sobre las artes escénicas aún imperante, que consiste en concebirla como ejercicio que ordena el (y lo) sentido de la experiencia, mediante su calificación, clasificación y, por ende, su determinación significativa. Es decir, como práctica que en un inicio yo nombré como logocéntrica.

Hacia el cierre de este trabajo, me encontré con una entrevista a Jean Luc Nancy, un filósofo al que he recurrido constantemente en este proceso por la potencia de su pensamiento como expresión misma de su cuerpo, cuestión en la que él insiste explícitamente y que su propia escritura lo manifiesta de modo contundente. En el diálogo en cuestión, llevado con dos personas en Bolivia, a inicios de 2017, el pensador lanza una aseveración fundamental, que decidí incluir al inicio de este trabajo (si se quiere ver la cita completa y en contexto, es posible volver a la página 23 de este documento), con respecto a la relación al lenguaje y al logocentrismo.

Parafraseando al filósofo, el lenguaje en general ha sido desde siempre asociado al logos, o sea se ha reconocido como lógico. Sostuvo, asimismo, que lo lógico está ligado a la razón, al orden. Sin embargo, también recordó Nancy en ese encuentro, que *lego*, que es un verbo griego del que deriva logos, significa recoger, reunir, elegir. Y dijo además que es de ahí que devino el relato, que es la descripción; y el mito, en el sentido del relato de una acción o aventura. Relato y mito, añadió entonces el pensador, son inseparables, ya que el primero, que es caracterizado por la razón, no va sin el segundo, que supone el afecto, la emoción,

la sensibilidad.

Si retorno a esa frase es porque en este proceso en general de investigación-experimentación no solo he insistido en hurgar sobre los actos del decir-escribir frente al arte y frente a la escritura en sí misma en tanto espacio también que re-crea e instaura, sino también he insistido en el reconocimiento de las palabras en sus sentidos que están más allá del uso común. El tránsito por este proyecto me ha llevado a recuperar una relación con las palabras que uso una y otra vez, para verlas también como cuerpos con memoria, que han atravesado y siguen atravesando otros cuerpos, espacios, sentires.

Desde esa perspectiva, he vuelto a ellas como contenedores y continentes de sentido que me han lanzado a escribir y reflexionar en la escritura (desde ella) con asombro, temor, infinitas dudas y también curiosidad extrema, mientras también he tejido una confianza nueva justo por lo que guardan en sus entrañas. Las palabras han sido las encargadas de lanzar nuevos sentidos (entendidos como vías, significados y sensaciones).

Desde ahí el trabajo se ha hecho en retrocesos a lo primario, para lanzarse hacia devenires curiosos e inesperados, haciendo de esta investigación una constante experimentación, puesta en riesgo y práctica de ensayo y error. Vuelvo, entonces, hacia el final de este proceso a rever lo que había dicho y con ello a pensar en la escritura en general, y en la escritura crítica sobre/frente y para el arte como una práctica logocéntrica, en tanto es capaz de aunar logos y mitos: razón y afectos.

Al margen de esas puntualizaciones que hasta el final descubre la investigación en sí misma, lo que siempre se mantuvo claro, más intuitivamente o corroborándose en la indagación exhaustiva, es que se trataba de un proceso que lleve a dislocar los modos conocidos de enfrentarse al observar-escribir para el arte, justo con el propósito de salir de patrones que controlan de antemano el proceso mismo de la experiencia en el arte, nunca posible realmente de entender en su completud, ni de determinar.

Este proyecto, entonces, comenzó como una suerte de paneo por trabajos de artistas-investigadores y proyectos colectivos de diversas latitudes y con diferentes vínculos con el arte, que se resisten a continuar activando su escritura desde esas lógicas conocidas y plantean aproximaciones, gestos y metodologías que se despiertan desde una especie de retorno a la primera impresión (uso el término en su doble dimensión: física como subjetiva) que se produce en su cuerpo en el encuentro con la experiencia poética abierta por las prácticas escénicas. Y, desde ahí, propician en su escritura que un eco afectivo tenga cabida, al tiempo de que el mismo pueda continuar su expansión en los cuerpos que la reciben, así como la propia escritura se preste a detonar nuevas experiencias que trasciendan esa relación primaria con el objeto de que la empuja a existir.

La investigación se ha asentado, entonces, por un lado, en hacer un análisis metacrítico de esa serie de proyectos de la naturaleza mencionada, pero -a la par- ha propiciado también el ensayo de escrituras experimentales crítico-creativas que intentan seguir abriendo transformaciones en el campo escriturario sobre la escena, como un modo de responder ética y poéticamente a la actual renovación permanente de las prácticas del arte contemporáneo, que se sitúan en unas zonas cada vez más contaminadas y expandidas e interrogan modos de relación, políticas

de producción, formas de tejer el sentido.

La dimensión experimental de este proyecto ha propiciado que la cualidad reflexiva se incremente. La formulación de procedimientos desde este territorio ha permitido que la escritura se manifieste como espacio que desde su propia experimentación se interroga a sí misma.

Las cuatro unidades que conforman este trabajo permiten consideraciones de carácter singular. Cabe decir que las nombro unidades y no capítulos justamente porque plantean preocupaciones particulares cada una, haciendo de ellas espacios autónomos. No hay una especie de determinación de apartados consecutivos de un mismo asunto, sino espacios individuales regidos por una pregunta muy particular que los sostiene. Por supuesto, que entre ellos hay resonancias, puntos de encuentro, retornos, contradicciones, tensiones, etc. La intención ha sido que el lector pueda hacer los diálogos que se le antoje entre las unidades, y pueda darle el uso específico de las herramientas propuestas en cada una de ellas.

En la primera unidad la intención fue insistir en una figura tan antigua como con asidero en lo contemporáneo por su fuerza con la que se articula en el presente: la écfrasis, que consiste en poner en palabras algo visto, del modo más fiel posible y transmitiendo la potencia de aquella experiencia. Pero más allá de la figura como tal, lo que recojo de tal unidad a modo de consideración final es la insistencia en esta figura como recurso donde se encarna lo poético, lo que supera al orden de lo decible y comunicable. Hay, no solo en esa unidad, sino en el transcurso del proceso momentos donde los recursos de la poesía o de la expresión poética permiten encarnar lo que no le alcanza a la teoría para respaldar, porque la excede. La presencia de citas a poetas y de ejercicios que tienen que ver con el despertar de

lo poético han permitido no caer en la tentación del orden del raciocinio puro, que resulta tan seductor y facilista para contener la experiencia artística y/o provocarla.

De la segunda unidad me interesa pensar en un sistema de relaciones que permite movilidad y apertura permanentes: imagen-escritura-memoria, entendiendo a cada una de ella como detonantes de la otra, pero también como sinónimas, como elementos que se contienen. Este apartado, con su respectivo estudio de casos me hizo pensar en la imagen como escritura en ciernes, como un modo de contener-incubar la escritura de algo y también como lugar donde la memoria hacia síntesis, se alumbra, y al ejercitarse produce también imágenes. Al mismo tiempo reflexioné en la escritura como lugar contenedor de imágenes y también propiciador de ellas, ejercicio para hacer memoria, inscribirla en el espacio/tiempo y desanudar su flujo. En esta triada, el lugar de la imaginación es fundamental, ya que pone en locomoción los posibles agenciamientos latentes. Asimismo, se revela como básico en este tramo del trabajo la necesidad de vulnerarse frente a la escritura, imagen y memoria, para dejarse portar por ellas y lanzarse hacia territorios desconocidos que conectan con fuerzas primarias de la vida.

De la tercera Unidad lo que se arroja es también un entramado interesante, el que tiene que ver con las relaciones entre individuo-colectivo-encuentros-curaduría. Y cómo esa urdimbre permite reflexionar sobre los afectos que se mueven al estar juntos y pensar-hacer-accionar también en colectivo. Quizás quepa puntualizar algo. En estos casos el valor no está en la eficacia de sus resultados, sino en el cuidado y la atención total en el proceso de búsqueda, reflexión, discusión, colaboración, implicación, etc.

Finalmente, de la Unidad última considero fundamental anotar que se trata de



un ejercicio inacabado. Se trata de un proyecto personal de re-conceptualización o de provocaciones varias para pensar en otros conceptos posibles de aquellas palabras que habitualmente circulan en nuestro campo de trabajo. Se trata de una invitación a seguir experimentando creativamente con los glosarios impuestos para nombrar lo que hacemos, desde la ruptura, la tensión, la dislocación o la expansión de este.

Más allá de esas consideraciones finales por unidad, la investigación en general corrobora y plantea lo siguiente:

1. Que la práctica escriturario-crítica sobre las artes escénicas es corporal, en tanto se detona de una experiencia que ha afectado su cuerpo y por ende en el retorno al cuerpo en tanto dispositivo de registro y archivo vivo, está la clave de su diversificación permanente.
2. Que la práctica de la escritura crítica puede ser comprendida como práctica del movimiento, en tanto se moviliza de su eje para asumir el movimiento que late en el centro mismo de la práctica escénica.
3. Que hay una relación intrínseca entre el acto de mirar, la configuración de la imagen y luego la imaginación y la creación-escritura.
4. Que la transfiguración de la escritura crítica se da como deriva de una íntima relación de escucha hacia la obra, que le permite re-escucharse a sí mismo. Y que en ese acto de correspondencia, la escritura se re-opera a sí y además de permitirle a la obra a la que hace referencia la salida a la luz de su carácter, la ampliación de sus fuerzas y la continuación de su resonancia, también -y sobre todo-, en ese proceso, se emancipa de una relación

subsidiaria que ha tenido históricamente con ella (la obra), para ella misma (la escritura) devenir obra.

5. Que la práctica de la escritura crítica requiere habilitar espacios para ser practicada, confrontada, vuelta a producir, para que la escritura se entienda también como práctica viva, como espacio de pensamiento-creación constante, como una práctica que, como todo oficio relativo al cuerpo, la representación, el montaje, la puesta en juego, requiere pasar por un proceso de entrenamiento y de experimentación con materiales diversos.

Además de lo apuntado, la investigación en general, a mi criterio, permite una incidencia fuerte en un campo de trabajo que no es el primario que quiere interpelar, o desde el que se ha querido partir, que es el campo pedagógico. Esto, porque la investigación ha propiciado el desarrollo de metodologías que no se pretenden como acabadas o fijas, sino que -más bien- se ofrecen como estructuras móviles que, al ser ocupadas por personas diversas, de contextos y recorridos distintos; y, además, al ponerse al servicio de obras de naturaleza distinta, muestran su capacidad de movimiento. La práctica alimenta a la estructura, que a su vez interroga a la práctica... ambas se dinamitan entre sí, se ensanchan, se profanan, etc.

Como habría dicho el dramaturgo y director escénico argentino Emilio García, con respecto a su trabajo en el teatro, este proceso ha consistido en “trabajar con restricciones, asociaciones frágiles, con un universo propio con leyes a cumplir, con veladuras de modo tal que la imagen sea difusa y no se cristalice”<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> García Wehbi, Emilio. *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Acción Editora y Ediciones DocumentA / Escénicas, 2012.

Por lo previamente anotado, este trabajo tiene potencialidades de seguir desovillándose en cualquiera de los frentes que ha desplegado, ya que se muestra a sí mismo como un habitáculo de herramientas y un detonador de procesos que llaman a seguir siendo reorganizados a su interior para despertar nuevas posibilidades para mantener viva la práctica de escritura.

## Bibliografía

- ❖ Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?" En: *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto de 2011; pág. 250.
- ❖ Aira, César. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- ❖ Badiou, Alain y Tarby, Fabien. *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2013.
- ❖ Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.
- ❖ \_\_\_\_\_. *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- ❖ Bergozi, Gabriel. "Una obra que habla sobre hacer danza". 10 de diciembre de 2014. Disponible en línea en:  
<https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2014dia4%7C10dic>
- ❖ Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- ❖ Canul, Oswaldo. *Tejer la memoria / tejer la escritura / tejer la escena*. 22 de abril de 2017. Disponible en línea en:  
<https://colectivoelsotano.wixsite.com/escriturasefimeras/single-post/2017/05/05/tejer-la-memoria-tejer-la-escena-tejer-la-escritura>
- ❖ Carson, Anne. *Decreación*. Madrid: Vaso Roto ediciones, 2014.
- ❖ \_\_\_\_\_. *Poema: Ensayo sobre las cosas en las que más pienso*. Disponible en línea en: <http://www.vallejoandcompany.com/poema-ensayo-sobre-las-cosas-en-las-que-mas-pienso-de-anne-carson/>

- ❖ Colectivo Cataratas de Escritura. Glosario del Día. 8 de septiembre de 2017.  
Disponible en línea en:  
<https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2017Glorsario>
- ❖ Cornago, Óscar. *Lo que queda por hacer. Algunas reflexiones y un epílogo sobre la idea de “comunidad” en las artes escénicas*. 2012. Disponible en  
Línea en el Archivo Virtual de Artes Escénicas.  
[http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/376/comunidad-lo%20que%20queda%20por%20hacer.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/376/comunidad-lo%20que%20queda%20por%20hacer.pdf)
- ❖ Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- ❖ \_\_\_\_\_. *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*. Madrid: Arena Libros, 2013.
- ❖ \_\_\_\_\_. *Curso sobre Espinoza*. Disponible en línea en  
<http://reflexionesmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/01/Gilles-Deleuze-Curso-Sobre-Spinoza.pdf>
- ❖ De Naverán, Isabel (ed). *Hacer historia*. España: Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat des flors. 2010.
- ❖ Didi-Huberman Georges. *Blancas Inquietudes*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2013.
- ❖ Diccionario Etimológico en línea. Crisis Disponible en:  
<http://etimologias.dechile.net/?crisis>
- ❖ Diccionario de la Real Academia Española. Ver. Disponible en línea en:  
<http://dle.rae.es/?id=baOo6Gz|baR8qnC>
- ❖ \_\_\_\_\_. *Escritura*. Disponible en línea en:  
<http://dle.rae.es/?id=GKCiBz2>

- ❖ Donoso, Esteban y Díaz, Bertha. “El Sillón Rojo: Terry Araujo”, en *Cartografía crítica de la danza moderna y contemporánea del Ecuador. Tomo 1*. Díaz, Bertha y Mora, Genoveva, eds. Quito: El Apuntador, 2016.
- ❖ Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- ❖ Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- ❖ Garcés, Marina. *Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos*, 2006.  
<http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es>.
- ❖ \_\_\_\_\_. Un mundo entre nosotros. En: La fuerza del anonimato. Revista No. 5-6. Espai en blanc. 2009. Disponible en línea en [http://espaienblanc.net/?page\\_id=448](http://espaienblanc.net/?page_id=448)
- ❖ García Wehbi, Emilio. *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Acción Editora y Ediciones DocumentA / Escénicas, 2012.
- ❖ Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014-2015.
- ❖ Kelleher, Joe. *The illuminated Theatre. Studies on the suffering of images*. New York: Routledge, 2015
- ❖ Halfon, Mercedes. *Diario de un cuaderno en espiral*. Disponible en línea en <http://www.experimentasur.com/conferencias/diario-de-un-cuaderno-en-espira>
- ❖ Lachino, Haydé. Notas sobre danza.  
[https://issuu.com/danzatextual/docs/notas\\_tl\\_hayde\\_lachino](https://issuu.com/danzatextual/docs/notas_tl_hayde_lachino).
- ❖ \_\_\_\_\_. Amjad. Las razones de la danza. Ciudad de México. Revista Tiempo Libre. Año XXVIII. No. 1459. 24 al 30 de abril de 2008. Disponible en línea en: [https://issuu.com/danzatextual/docs/notas\\_tl\\_hayde\\_lachino](https://issuu.com/danzatextual/docs/notas_tl_hayde_lachino),

- ❖ \_\_\_\_\_. "La escritura como mediación entre la danza y la memoria". En *El Sótano, revista virtual de Artes Escénicas*. Tercer número. Año 2011. Pág, 1. (La publicación ya no está disponible en línea, puede consultarse en los Anexos de esta misma tesis).
- ❖ Lagos, Gonzalo. "Atravesando-me, redefiniendo-me, repensando-me. Mediaticizando-me". 8 de diciembre de 2014. Disponible en línea en:  
<https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2014dia2%7C8dic>
- ❖ Lardone, Mariana y Manjon Adhemar. Jean Luc Nancy : el cuerpo es la voz que habla. En: Suplemento Brújula. Diario El deber. 14 de enero de 2017. Disponible en línea en: <https://www.eldeber.com.bo/brujula/Jean-Luc-Nancy-El-cuerpo-es-la-voz-que-habla-20170113-0077.html>
- ❖ Larios, Shaday. "La crítica escénica como práctica de lo inobservable (pensamientos hipotéticos)". En: *El mundo de la crítica*. Coordinador: Israel Franco. Ciudad de México: 2016, Instituto Nacional de Bellas Artes y Letras. Edición Electrónica.
- ❖ Lepecki, André. "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y la supervivencia de la danza", en *Lecturas sobre danza y coreografía*. De Naverán, Isabel y Éjica, Amparo (eds). Madrid: Artea editora, 2013.
- ❖ Moreno, Micaela y Lagos, Gonzalo. ¿Qué está antes, el huevo o la gallina? 7 de diciembre de 2014. Disponible en línea en  
<https://arqueologiasdelfuturo.hotglue.me/?2014dia1%7C7dic>
- ❖ Milán, Eduardo. *En la crecida de la crisis. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- ❖ Montalbetti, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- ❖ Musterberg, Marjorie. Writing about art. Revised edition. Posición en Kindle 163 (Edición Kindle).
- ❖ Nancy, Jean-Luc. *La partición de las artes*. Valencia, España. Pre-textos y Universitat Politècnica de València. 2013.
- ❖ \_\_\_\_\_. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Universidad Arcis-Escuela de Filosofía. 2002.
- ❖ Ortiz, Rubén. Poema: Movimientos telúricos, en Retrato. Ciudad de México: Edición del autor. 2017.
- ❖ Panao, Josy. *Ventriloquia simultánea o el muñeco del maestro/ Ventriloquia simultânea ou o boneco do professor*. Disponible en línea en:  
<http://www.experimentasur.com/uncategorized/ventriloquia-simultanea-o-el-muneco-del-maestro-ventriloquia-simultanea-ou-o-boneco-do-professor/>
- ❖ Palladini, Giulia; Pustianaz, Marco y Sacchi, Annalisa. Archivi affettivi / Affective Archive. Un catalogo / A catalogue. Vercelli: Edizioni Mercurio - Fischio d'Inizio Produzione S.a.s; 2013.
- ❖ Pavis, Patrice. Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo. México: Paso de Gato, 2016. Pál Pélbart, Péter. Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- ❖ Perec, Georges. Lo infraordinario. Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2013. Lapoujade, David. Deleuze, os movimentos aberrantes. Sao Paulo: N-1 edições. 2015.
- ❖ Quéneau, Perec, Le Lionais, entre otros. Oulipo. Ejercicios de literatura potencial. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- ❖ Ray, Gene. *Hacia una teoría crítica del arte*, 2007. Disponible en línea en:  
<http://eipcp.net/transversal/0806/ray/sp>



- ❖ Reason, Matthew. "Writing the Embodied Experience: Ekphrastic and Creative Writing as Audience Research", on Critical Stages, 7, Department of Theatre and the College of Fine and Applied Arts at the University of Illinois, 2012.
- ❖ Rilke, Reiner María. Torso de Apolo Arcaico. Disponible en línea en <http://www.letrasenlinea.cl/?p=197>.
- ❖ Rogoff, Irit. *Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad*, 2003. Disponible en línea en <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp>.
- ❖ Rolnik, Suely, "Geopolítica del rufián", en: Félix Guattari y Suely Rolnik. Micropolítica. Cartografía del deseo. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005.
- ❖ Ruiz, Alina. Arqueologías del futuro. Disponible en línea en <http://arqueologiasdelfuturo.com/?2017Festival>
- ❖ Schechner, Richard. *Between theatre and anthropology*. Chicago: University of Chicago. University Press, 1998.
- ❖ Traficantes Comunes <http://www.traficantescomunes.com>
- ❖ <http://www.critical-stages.org/7/writing-the-embodied-experience-ekphrastic-and-creative-writing-as-audience-research/>.
- ❖ Sánchez, José Antonio. Dispositivos poéticos 1: Fragmento de la conferencia pronunciada en el Ciclo organizado por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en la casa de Mapa Teatro (Bogotá), el 17 de marzo de 2016. Disponible en línea en: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>
- ❖ Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL. 2010.

- ❖ Simmondon, Gilbert. *Imaginación e Invención*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2013; pág.
- ❖ VV.AA. *Valparaíso, fotografías relatadas*. Valparaíso: FIFV Ediciones, 2012.
- ❖ VV.AA. Blog Escrituras Efímeras. Colectivo El Sótano. Disponible en línea en: <https://colectivoelsotano.wixsite.com/escriturasefimeras>
- ❖ VV. AA. Blog Prisma Festival Internacional de Danza de Panamá: <https://www.festivalprisma.com/blog-es/> (última consulta: 14 de noviembre de 2017).
- ❖ VV.AA. [Una Teleguía \(Intro\) y 5\(x5\) enunciados sobre movimiento y arquitectura, a partir de la obra "A box full of this"](https://www.festivalprisma.com/2017/10/5-x5-enunciados-sobre-movimiento-y-arquitectura-a-partir-de-la-obra-A-box-full-of-this). Disponible en línea en <https://www.festivalprisma.com/2017/10/5-x5-enunciados-sobre-movimiento-y-arquitectura-a-partir-de-la-obra-a-box-full-of-this-de-dapheny-chen/>
- ❖ Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Librairie Plon, 1947.

### **Material sonoro y audiovisual referenciado:**

- ❖ Diane, Alela. "To be still". Fargo/Naïve, 2009. disco. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL232A1D17DEEE8935>
- ❖ Godard, Jean-Luc. *Dans le noir du temps*. cortometraje. Reino Unido, Francia, Finlandia, Alemania, 2002. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wx37fO25k-4>
- ❖ Martel, Lucrecia. *Muta*. cortometraje. Paraguay, 2011. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=ALPGLecuoRc>
- ❖ Messiaen, Olivier. *Mirlo Negro*. Intérpretes: Flauta, Kenneth Smith. Piano:

Matthew Schellhorn. Año de composición: 1952. Disponible en línea

- ❖ <https://www.youtube.com/watch?v=IhEHsGrRfyY>
- ❖ Rolnik, Suely. *Para qué pensar. Sugerencias para quienes intentan burlar el inconsciente colonial*. Conferencia. Bogotá, 2013. Disponible en línea en: [www.experimentasur.com/conferencia/](http://www.experimentasur.com/conferencia/)
- ❖ Sarkis. *Au commencement l'apparition*. Cortometraje. Francia, 2005. Disponible en línea en: <https://vimeo.com/70322987>.
- ❖ Varda, Agnes. *Les 3 boutons*. cortometraje. Francia, 2015. Disponible en línea en: [https://www.youtube.com/watch?v=7mkuSTzf\\_Pw](https://www.youtube.com/watch?v=7mkuSTzf_Pw)

### **Bibliografía del laboratorio El cuerpo como dispositivo de registro, activador de escrituras, parte de la investigación práctica de este trabajo**

- ❖ Belvis, Esther. Reconstruyendo el conocimiento emergente de la experiencia efímera. *Revista efímera*, vol. 4 No. 5. 2013. Disponible en línea en <http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/29>
- ❖ Rivera Garza, Cristina. *Escribir no es soledad*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014
- ❖ Sainza, Bárbara. *Las palabras y los procesos*. *Revista efímera*, vol. 4 No. 5. 2013. Disponible en línea en <http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/30>





## **Anexos**

## Anexo 1

Se reproduce a continuación el ensayo “La escritura como mediación entre la danza y la memoria”, de Haydé Lachino, publicado por *El Sótano, revista virtual de Artes Escénicas*. Tercer número. Año 2011, a propósito de que el portal virtual está inactivo.

Este documento forma parte del estudio de caso de la segunda Unidad, del acápite 4.4

## LA ESCRITURA COMO MEDIACIÓN ENTRE LA DANZA Y LA MEMORIA

En Amjad de Édouard Lock vi uno de los duetos más imponente que he presenciado en mi vida, lo cual me produjo una honda impresión. Sin embargo, al intentar escribir de ello, para la revista en que por aquel entonces trabajaba, una suerte de parálisis me invadió; de repente me sorprendí incapaz de llevar al papel la experiencia plena de aquella función. Si atendía al análisis de la estructura de la obra: el uso del espacio, la velocidad con que los dos bailarines ejecutaban sus movimientos, el tono pausado de la música que generaba una suerte de contrapunto que aumentaba la intensidad de la escena, si apelaba a la escritura de ello, el universo de mis emociones ante la percepción de aquel momento quedaría en segundo plano. Pero si partía únicamente de la emoción que me había producido, corría el riesgo de escribir una nota cargada de subjetividad, asunto tan contrario a lo que se supone debe ser una reflexión crítica de la danza. En el limitado espacio que mi editora marcaba para el texto no pude resolver tal conflicto y el resultado fue una de las peores notas que he escrito en mi vida.

A partir de esta experiencia, la escritura de la danza se me reveló como un campo problemático y me llevó a cuestionar con seriedad el sentido de la crítica de danza como ejercicio reflexivo, en un momento en donde las fronteras disciplinares tienden al borramiento, a preguntar por la apropiación de la obra por quien la percibe y también la relación de mi persona con el acto de escribir, como sujeto implicado con su objeto.

Quien escribe de danza sabe que el objeto de nuestro análisis es efímero, huidizo, no está ahí de manera tangible para regresar a él una y otra vez para interrogarlo, para realizar una búsqueda acuciosa que nos permita ratificar nuestros supuestos. Escribimos desde la memoria, la cual, por cierto no es estática, cada día que pasa se olvidan detalles y se altera sutilmente la aproximación al origen.

La escritura sobre la danza, por tanto, ya supone de por sí un reconocimiento a la complejidad que implica comprender ese acontecer de un cuerpo que se instituye como signo en un espacio-tiempo. Escribir de danza, es escribir desde el recuerdo, de aquello que nunca más será. Es un esfuerzo por intentar traducir a la palabra



escrita las complejidades del movimiento. La palabra entonces se nos revela como un gesto de mediación, entre aquello inasible que siempre ronda a quien observa la experiencia corporal, la huella que ello deja en nuestra memoria y la grafía que se pretende permanente.

Escribir es transitar por el recuerdo de una mirada, es una manera de reflexionar y cuestionar sobre la experiencia de la danza. El objetivo no es la escritura, el objetivo es siempre regresar, una y otra vez, al recuerdo de los cuerpos que se mueven. Es usar un lenguaje para comprender otro lenguaje y en ello se da una suerte de traducción, de invención de conceptos que intentan, una y otra vez, explicar los hechos de la escena. Es usar lo escrito para comprender lo vivido, la experiencia. Por tanto es escribir de un hecho en el que uno mismo está implicado.

El problema insoluble para la escritura de la danza es aprehender no solo la forma, sino también lograr traducir la fuerza de la obra. Aquí la crítica de danza muestra sus limitaciones: en el uso de la palabra parece que solo podemos describir la forma, porque la intensidad del contenido es intraducible, se hace necesario trazar un camino que rodee el hecho escénico, transitar por los bordes para después estrellar la palabra contra el intento de hurgar en las entrañas de aquella emoción producida.

Al escribir de danza emerge un texto que tiene como referencia el hecho escénico pero que finalmente se refiere a otra cosa: aquello que mi percepción colocó como importante, a la lectura personal de un acontecimiento. La escritura que pretende desentrañar las razones de otro lenguaje se convierte así en un comentario que busca indagar en el misterio de lo efímero. Es hacer memoria por tanto historia.

Escribir de danza se torna, entonces, una imperiosa necesidad de traer al presente el recuerdo del impacto que produce ese algo que ocurre en la escena, sondear en uno mismo las diversas formas en que aquello nos impactó, nos afectó. El texto entonces es una mediación entre la danza como hecho escénico y la memoria. Gustavo Teobaldi dirá: “El ejercicio de la memoria no significa, exclusivamente, el simple acto de recordar, sino que implica un remontarse hasta los orígenes de los hechos con el propósito de actualizarlos.”<sup>1</sup> Escribir no solo es traducción, es reactualización del efecto que produjo la danza, el hacer presente la mirada.

No hay acto de ver que sea ingenuo o por lo menos desprovisto de una carga cultural que aproxima al espectador al acto de la danza de maneras diversas según los contextos. Algo similar ocurre entonces al escribir, opera ahí también un

contexto en el cual el escritor mismo está inmerso. Si percibir es ya una forma de conocer; escribir es hacer visible lo conocido, porque ahí queda plasmada la forma de nuestra percepción. Siguiendo a Kant decimos, no es la danza la que viene hacia nosotros, al escribir vamos hacia la danza. Escribimos no de la danza en sí, sino de aquella a la cual nos aproximamos y reinterpretemos a través de nuestros sentidos e intelecto. El texto que habla de la danza es la forma escrita de una mirada.

En el acto de la memoria, que supone el escribir, se transparenta el proceso, damos unidad y orden a lo percibido. “Con la memoria establecemos orden y objetivos jerarquizados. Así lo múltiple se contrae en unitario...” (Sánchez Ruiz, 25). La danza que se escribe, desde la memoria del proceso, de lo percibido, es una danza que se ordena y transcribe desde la historicidad y limitaciones de quien ejecuta la acción de la escritura; el orden y unidad que le otorga al hecho se convierte entonces en un acto relativo. Ya no hay crítica que apunte al deber ser de la danza, la crítica de danza se torna cada vez más en descriptiva crítica.

En el acto de escribir se reactualiza la mirada que desde la memoria se reconstruye por la escritura, del trazo de un cuerpo sobre el espacio al trazo que explica esa memoria en la palabra. Sin embargo, en el lenguaje, en la escritura no se puede abarcar toda la experiencia humana. Jerome Bel nos dice: “...el lenguaje es lo único que tenemos para describir lo que nos pasa en la vida pero finalmente es incapaz de hacerlo ya que nuestras emociones, nuestro pensamiento, nuestros sentimientos no pueden ser descritos adecuadamente...” (Bel, 78). Eso inasible es lo que relativiza todo intento por hacer de la escritura un absoluto y transforma la mirada crítica en una perspectiva posible. Sin embargo, es necesario inventar palabras para todo aquello que no se ha dicho aún sobre la danza; esta tarea es constante.

Al escribir también se transparentan los actos relacionales que todo lenguaje supone, del lenguaje de la danza a la comprensión del mismo por un espectador. El traer al tiempo de la escritura el recuerdo de la danza, se hace a través de un acto metarelacional, del pasado al presente, de la danza al espectador, de la coreografía a la letra, relaciones que buscan todas ellas desentrañar el sentido de lo percibido. La escritura entonces ocupa un lugar medial, relacional, que se internaliza cuando a través de ella repensamos lo visto. Este acto medial supone una construcción social de la mirada que interpreta; solamente así, es posible comunicar a otro la experiencia de lo visto.

Al escribir de danza, lo que resulta no tiene nada que ver con la danza y sin

embargo apunta hacia ella, intentando con palabras romper el enigma de esos cuerpos en movimiento. En el trayecto de escribir se busca establecer una relación de coherencia entre lo lógico y lo psicológico, ¿qué me significa y por qué me significa aquello que la danza vista me propone? Lo que la escritura sobre la danza no puede seguir siendo es análisis estructuralista, simplemente; el hecho escénico no es suma de partes, es algo más, a ese algo más apunta esa escritura que se sabe mediación y no fin en sí misma.

La escritura precede al movimiento; se debería inventar palabras que se muevan, que permitan recobrar en la lectura, las dinámicas, las tensiones e intensiones del cuerpo que se mueve. Seguir el camino de Borges, usar palabras que no existen para nombrar lo imposible. Así hubiera podido escribir sobre el dueto de Amjad:

BRTR, es el momento en que los dos bailarines se mueven rápidamente en círculos y al mismo tiempo trazan una línea de fuga; es, también, el momento de lo etéreo, del cuerpo que no pesa y sin embargo cae, ese instante en donde bajo la luz de un cenital, dos cuerpos se mueven apelando al recuerdo del tigre y de la marmota.

Es descubrir que debajo del signo hay muchos posibles significados, la palabra es la puerta de entrada a un mundo aún por nombrar. Esto nos obliga a pensar que es el movimiento, la danza, lo que imprime el sentido a la palabra, no al revés; porque el sentido está en la coreografía, no en la escritura, aunque después el acto de escribir adquiera su propio sentido. El origen de la significación está sobre la escena, pero inclusive dicha significación resulta en múltiples aspectos inasible. Siempre estará presente el terreno de lo indecible, de lo indescriptible que tanto preocupa a Jérôme Bel.

Obras citadas:

TEOBALDI, Daniel Gustavo. (1999) *La memoria de la escritura*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. En: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/teob\\_mem.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/teob_mem.html) Consultado el 5 de septiembre de 2011 las 21:26 hrs.

SÁNCHEZ RUIZ, Joaquín y López Aparicio, Isidro. (2008). *La memoria una estructura para la creación*. Revista Arte, Individuo y Sociedad. Universidad Complutense de Madrid. Vol. 20. p-25. En: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0808110021A/5772> Consultado el 7 de septiembre de 2011 a las 22:21 hrs.

Bel, Jérôme. (2003). Desde el principio he estado obsesionado por el lenguaje. Coloquio con Jérôme Bel introducido por Blanca Calvo. En *Cuerpos sobre blanco*. Edición preparada por Sánchez, José Antonio y Conde-Salazar, Jaime. Col.

Caleidoscopio. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Madrid. P-78

1 TEOBALDI, Daniel Gustavo. (1999) *La memoria de la escritura*.  
Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de  
Madrid. En: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/teob\\_mem.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/teob_mem.html)  
Consultado el 5 de septiembre de 2011 las 21:26 hrs.

## Anexo II

Registros relativos a la Tercera Unidad.

Textos producidos en el marco de la implementación del proyecto El cuerpo dispositivo de registro, activador de escrituras y el Colectivo efímero de escrituras sobre lo efímero. Los materiales se corresponden con el acápite 5.3 de esta tesis.

Pág 182-193

La información se encuentra disponible en línea en:

<http://colectivoelsotano.wixsite.com/escriturasefimeras>

Colectivo efímero de escrituras efímeras.

Mérida, México. 16 al 23 de abril de 2017.

Lxs corpoescribientes

Luego de atravesar juntos un intensivo e intenso laboratorio titulado "El cuerpo: dispositivo de registro, activador de escrituras", del 5 al 7 de abril últimos, en Mérida, México, cuatro personas hemos activado una pequeña comunidad efímera, erigida, también, por un deseo compartido de escribir ante/sobre lo efímero. Durante los días del III Encuentro Interescénico "Accionar (en) la distancia" esta bitácora albergará diversas maneras de registro de las actividades que lo constituyen, por parte de este colectivo. A veces desdibujando las fronteras entre nosotrxs, propiciando escrituras sin autoría. Y, otras, hurgando en nuestras singularidades en busca de la multiplicidad que nos constituye, este espacio tiene la intención de albergar estas tentativas de diversas modalidades de escritura experimental frente a / y para la escena, a través de la puesta en juego de los

afectos que deja en nuestros cuerpos el estado de encuentro con los acontecimientos que formen parte de estas jornadas.

.....

Paola Lopes: estar juntxs, correspondernos, archivar en vivo lo vivo

May 12, 2017

Archivología por venir: Instalación/acción... Más bien un espacio de (re)encuentro y con él, de re-planteamientos que se suscitan al estar juntos en el momento de intentar proyectar lo que queremos decir y en donde no bastan -e incluso sobran/estorban- las palabras, lo que muestra la complejidad de lo que vivimos y pretendemos archivar. Una instalación que se amplía a sí misma con otros cuerpos. Un futuro Archivo que busca en varias voces y cuerpos que se encuentran, su metodología archivística.

Paola Lopes -desde Brasil- nos propuso diferentes perspectivas para correspondernos en relación al teatro, al arte, a la política, a la memoria, a nuestras vidas aquí y ahora. Nos llevó a re-usar lo otorgado por ella relativo a todos esos ámbitos para provocar diversas expresiones de nuestros afectos con eso en el presente y ampliar los registros.

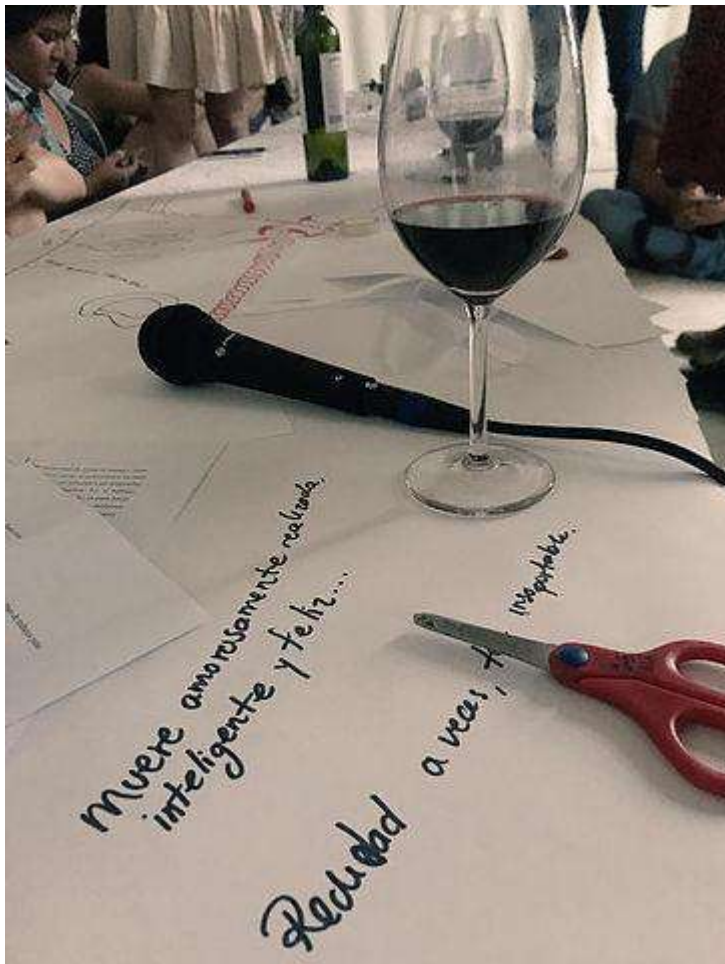
Ella, con imágenes que trajo consigo, al tiempo de generar otras nuevas con una cámara vieja de vídeo que a su vez las proyectaba in-situ (incluyendo su propia imagen como testigo de todo), con una serie de símbolos que se fueron generando en presente: dibujos, trazos, recuerdos de baile y vestidos rojos, fue amalgamando

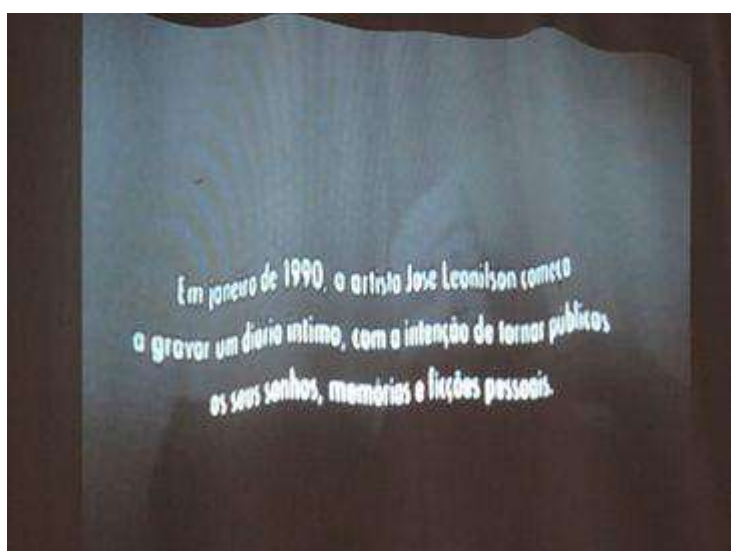
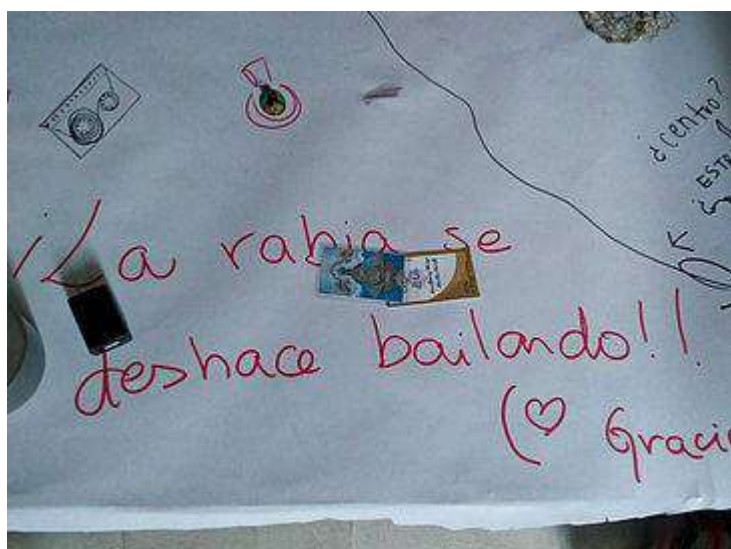
una posibilidad de generar prácticas para hacer y archivar en presente con deseo de por-venir.

Archivología por-venir rompió las distancias entre las personas con sus memorias y los afectos desprendidos de ellas, el accionar que se les genera, y ese "algo" que se tejerá con todo eso para la posteridad. ¿Con qué ojos miramos lo que hacemos? ¿Cómo ponemos los cuerpos para ir tejiendo y ampliando las historias en las que estamos involucradxs? ¿Cómo seguirá su curso todo esto?

(JC)

Imágenes de Lulú Silveira, Fernanda del Monte, Álex Morales





.....



a propósito del distanciamiento, los mapas infinitos de Giulia Palladini

May 5, 2017

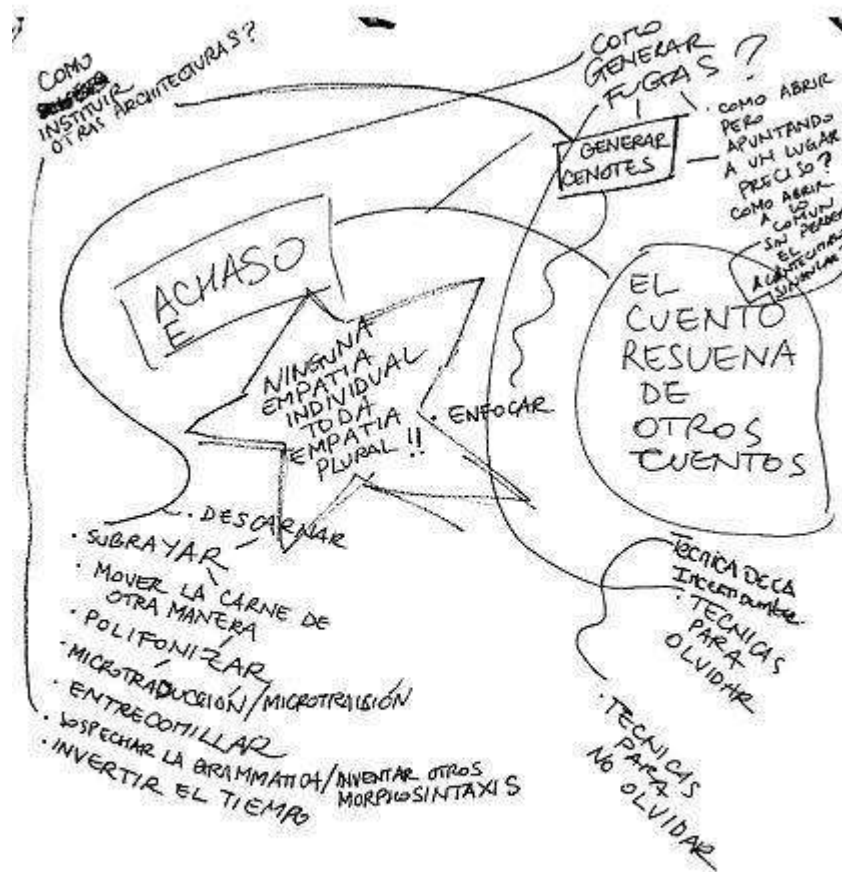
narrar un laboratorio de giulia palladini es una tarea casi imposible, ya que si bien ella trae unos marcos predeterminados, estos están diseñados para provocar que el pensamiento se vuelva una práctica que surge en el presente que se encarna. Así, asistir a un laboratorio con giulia se vuelve un verdadero ejercicio de pensamiento-creación común, plural, complejo, incierto, abierto y poético.

por las razones antes apuntadas, en lugar de contar lo que fue su propuesta, desde el blog compartimos sus mapas-ensamblajes-constelaciones que corresponden a la potencia plural que surgió en las dos intensas jornadas que nos propuso trabajar, antecedidas por una charla, que llevaron por título Efectos y afectos del distanciamiento: el distanciamiento como praxis de transformación.

Giulia provoca, detona y luego recoge los momentos de intensificación provocados en el estado de encuentro, en estos diagramas cuyos elementos constitutivos contienen, en sí mismo, una promesa de provenir para los campos diversos de trabajo.

Léase esto como desee... degustemos.





Scanned by CamScanner

2giu

2/2

....

tejer la memoria / tejer la escena / tejer la escritura

May 5, 2017

*tres mantas tejidas con palabras para el performance del Núcleo de Arte, Política y Comunidad, de la Universidad de Chile, presentado en la Plaza Grande de Mérida, el sábado 22 de abril último.*

(Tejer la Memoria)

nadie tuvo que avisarme que la fiesta había empezado  
mi parte ancestral es convocada  
mi mirada es un uso  
mi nosotros es un huso

(Tejer la Escena)

entonces soy un ritual  
soy el camello que pateo el ovillo del tiempo  
soy la aguja en la que danza el cabello del azar

(Tejer la Escritura)

desolvido encantamientos que todavía me serán develados  
deslío palabras para la piel del aire  
desliro y desdehilo más infantil me desfibrilo

(O.C)

...

post-data a quienes transitan los 19 km al sur

May 5, 2017

Postdata:

¿quién soy desde el sur?

¿despliegue primitivo frente a la lente unidireccionada?

¿intromisión de papel-carbón frente al papel-del-blanco?

¿trasfondo público que se traviste trampolín?

sur que estoy en las manos

sur que hago imaginación

sur que empato con el sueño

(O.C)

.....

La dupla: aperturas a las nociones de normalidad y de empatía

May 2, 2017



Jugando con las realidades alternas y renovando la noción de empatía "La Dupla: el cuerpo siamés y la imposibilidad de la distancia", se vuelve una propuesta escénica (en su más amplio sentido, porque pone en tensión la escena social y la escena artística) que permite contundentes giros a la noción de normalidad tan estrecha que nos regula. Además, nos permite observar con diversas lentes la realidad que habitualmente no hace más que encasillar la vida. La Dupla cuestiona lo que nos habita cuando observamos formas de encarnación que se han ubicado como ajenas por las formas de poder dominantes.

Leo y Lu -estas hermanas ensambladas en este cuerpo siamés- nos permiten la aproximación y la reapropiación de la existencia en su noción más amplia; y también nos permiten la reapropiación de otros modos de afecto.

La rigurosa actuación con el personaje es potente que todas las realidades implicadas en este trabajo, se mezclan dejándonos tantas preguntas, como un aire de misterio y fascinación vibrantes.

(J.C)

...

lukas av(en)daño, caballo-cangrejo-mariposa

May 5, 2017

En escena un caballo-cangrejo

D-e-s-m-e-m-b-r-a-d-o

la coraza abierta para mostrarnos la carne

Lukas se atraviesa para tocarnos.

Su vulnerabilidad a tal extremo se vuelve

POTENCIA

La potencia negada del ninguno, del nadie

del que se eyacula el vientre

para sentir calor

La suma de los tonos menores

detona un sol mayor

que asalta miedos y prejuicios

que nos confronta y nos cobija

que nos muerde y nos libera...

El espacio se vuelve santuario

remendamos la enuresis de nuestra sombra

cada quien se lame como puede  
por fin sucede... termina el temblor  
el Av(en)daño se vuelve Mariposa  
Podemos ir en paz o quizá no tanto...

(E.S)

....

Cordelia, nos interrogas... te interrogamos.

April 21, 2017

La noche del miércoles último se presentó "Acerca de Cordelia. Ese ser espectacular que reunía en su cuerpo ambos sexos", un montaje concebido por Paola Oña, de Bolivia, y montado con la complicidad de Carlos del Águila. En esta función la acompañó Maico Silveira.

Dos miembros de este colectivo le escriben unas preguntas. Otrx, unos breves apuntes en su complicidad... Y otrx, unos devaneos mientras la mira.

Para Cordelia.

De: J.C y E.S:

*¿Y si tener ambos sexos, en vez de hacerte distinta, te hace más cercana a todos?  
Ayúdame a mirarte, no desde la página del diario, ni desde la viñeta por donde nos  
dejas ver masturbándote, ¿no así lo hacemos todos? Pero sin tanta producción.*



*Ayúdame a ser hermafrodita , a ser otrx, o al menos imaginarme otrx. Me gustaría viajar contigo para que mi cuerpo mute su olor. Ayer asomó la flor, pero se me perdió en el camino.*

*Te hablo desde mí, desde mi cuerpo, aquel que atraviesa mi espejo, que clasifica mi voz, mi comportamiento, aquel que transformo, muto, re-apropio en deseos, consistencia, fluidos, todo más que coraza, más que binario, toda explosión y vibración de mi lienzo mojado, corporalidad más allá del cuerpo... Pero dime, ayúdame a mirar tu obra, piensa en mí ¿cómo la separo de ti? ¿Dónde identifico su vibración? ¿A caso vibra? Ayúdame a ver la grieta dónde me tocas. ¿Dónde te desm(i)embras? Dime habla, calla, tócame, me rompes. ¿Dónde? Hazme temblar... Dime por que, por que si soy diversa en sensaciones y tú, además, lo eres en cuerpo, no me atraviesas? ¿No me representas? ¿Por que no me rompes? ¿Dónde quedamos? Tú estás... ¿Y yo?*

*Para Cordelia.*

*De: O.C.D*

*El olor del encuentro vuelve a pasar por el corazón*

*desciende*

*aguadece*

*besa*

*goza la tragedia de perderse en alguien más*

*Para Cordelia.*

*De: BD.*

*En el intenso deseo de ser lo innombrable  
pasamos el cuerpo por los nombres conocidos  
por las formas conocidas  
toda la educación sentimental traicionándonos  
adherida en los cuerpos  
¿cómo quitarse esta piel cultural?  
¿cómo atravesarla?  
en los modos de performar eso que somos  
eso que ya no queremos ser  
a veces estallamos y otras volvemos:  
henos aquí, tan ingenuos, tan frívolos intentando convertirnos en otrxs  
no lo logramos  
lo logramos. pero es efímero.  
intento y traición. caída... y a veces orgasmo.*

....

3 pequeñas cartas para un proyecto de adioses

April 19, 2017

Teatro Abya Yala, de Costa Rica, presentó la noche del martes 18 de abril The Goodbye project. Frente al dispositivo escénico, tres pequeñas cartas:

Un AHORA en infinita caída libre marcaba el tiempo

barcos de papel flotaban por sobre el agua  
vertida de los lindes de sus recuerdos  
Y yo con ustedes con el agua a los pies  
en el anonimato del público  
re-viviendome en secreto  
oliéndome en sus manos  
gritándome en su ira  
riéndome en su escarnio  
marinando con ternura kitsch  
la carne con cáncer del adiós  
se corta el tajo de.../  
amaina el fuego  
empiezo a sentir que lo olvido.

(E.S)

.....

A ti:

Gracias por tus zapatos rojos.

Tu gabardina café

los juguetes

el chocolate

...

Yo me voy

...

me consumo y tú

tú no me miras atrás

(J.C)

.....

Gracias por hacerme reír de la muerte

gracias por atra-besarme

los pres y los post

gracias por ardurar

y durarder

(O.C).

.....

En respuesta a la pregunta ¿qué es saber tejer?... pequeño balbuceo



April 19, 2017

17990524\_1342757879103458\_2477166471016565924\_o



17973532\_1342758382436741\_416497484246445217\_o

Tocar

enredar para desenredar

tú

líneas de mi ser

cruzan las tuyas

estos cuerpos femeninos que...

Líneas rojas

felinas

La madre que no habla pero huele

olor que teje y resuena

en el cuenco

tu sonido

yo

me deshilo

busco otros hilos

Yo estambre

Yo madeja

Tú estambre

tú madeja

Imaginación en red

tan aracne

aquí y ahora

(BD)

.....

Apuntes (a dos voces) como derivas de la zona de Preludio.

April 18, 2017

El Sótano nos lleva a su primera deriva.

Es la noche del lunes 17 de abril de 2017.

Centro Cultural Tapanco. Mérida. México.

Comienza el juego

La voz y ejecución impecable en la viola de gamba de Lara Ungarelli es fundamental para entrar en un canal afectivo.

(a ratos, pensamos en las sirenas que seducen a Ulises. Pero, en este caso, aceptamos caer en su seducción)

Con su propuesta conduce de manera intermitente por las diversas estaciones que tejen este recorrido.

#### Estación 1.

Acto sin palabras. Laboratorio de lenguaje tecnovivial.

Bryant Caballero. Mérida. México.

Una cámara negra. La supresión del sonido

La artificialidad de la imagen en vivo.

Pantalla espejo que nos lleva a la libertad.

Ansias de vivir.

Lenguaje.

Miradas de un hombre de papel en silencio.

#### Estación 2

Colectivo de escrituras de lo efímero

Bertha Díaz. Guayaquil, Ecuador.

Hacer del cielo raso el lugar de la expectación para el balbuceo

Contaminación y oxigenación para la escritura.

#### Estación 3.

Breve introducción al caos. Segunda parte de la trilogía del caos.

Maico Silveira. Sao Paulo, Brasil

Gestos que hablan y conmueven. Narración de los miedos del ser y no ser

Contraste generado por una lírica pop.

Estación 4

Salón blanco

Proyecto Utiaca. Poéticas afectadas por la distancia en un contexto.

Alejo Medina. Uruguay

Cajas de memoria.

Guitarra en vivo

Mate y alfajores

Abrir los ojos

Abrir el alma

Los sentidos se expanden

Todos los océanos caben en un cuerpo

Defender el cuerpo como el único territorio

ningún cuerpo podrá ser desterrado de los afectos

El Preludio se cierra. El juego continúa mañana.

(JC. // O.C.)

.....

una roda de chimarrao para trazar una geografía afectiva común

April 17, 2017



centro cultural tapanco

mérida, méxico

### III Encuentro Interescénico "Accionar (en) la distancia"

en el escenario del pequeño teatro, hemos erigido esta mañana una geografía temporal. gente de brasil, bolivia, colombia, costa rica, ecuador, Perú, México, Italia y Chile junta configura y revela este territorio. los hilos que nos unen se vuelven visibles. nos reconocemos. hemos burlado la distancia. aquí, juntxs, nos damos cuenta de que estamos más cerca de lo que habíamos imaginado, intuitivo.

tres horas de intercambio.

si bien es imposible generar una relatoría de un acontecimiento cuya potencia se da en la efemeridad del convivio, este es un intento por recuperar algunas frases capturadas de la conversación, algunos apuntes sobre latencias / inferencias. Un intento de archivo.

Capturas de frases (o interrogantes):

1. Urgencia por corresponder, por corresponderse, por hallar correspondencias con nuevos territorios en construcción.
2. Imaginar cómo espacializar el sentido
3. Cómo construir imágenes con el pasado, aquí y ahora, que podrían a su vez ser imágenes para el porvenir. Crear imágenes para otrxs que nos sucederán.
4. Configurar diversas capas de tiempo-memoria.

5. Friccionar una economía del tiempo, la lógica imperante de productividad.
6. Quizás el único tiempo que exista es el de estar juntos en presente. La memoria es ahora.
7. Intensificar y dislocar el tiempo de los finales.
8. Situarse en la potencia del inicio.
9. Inventar nuevas modalidades de uso del tiempo.
10. Pensar el distanciamiento como praxis de producción artística.
11. Trabajar a favor de lo que se desea potenciar.
12. Imaginar nuevos modos de encontrarnos, de estar juntxs, de inventar juntxs.
13. Re-pensar: "La tierra es de quien la trabaja" (Emiliano Zapata)
14. Re-pensar la idea de Nación, de naciones.
15. ¿Fin de las revoluciones?
16. Decir ante la impotencia absoluta.
17. La emergencia de una nueva temporalidad.
18. La historia de la escritura es la historia del cuerpo (en plural).
19. El abismo del lenguaje es el sitio de la reinvención.
20. Escapar de la normalización a la que somete el lenguaje
21. Un lenguaje que nombre la diversidad.
22. Cómo volver a estar juntxs.
23. Construir alterotopías.
24. Salir del disciplinamiento. (La disciplina como constructor cultural heredado de una macropolítica represora)
25. Ir a la desobediencia.
26. Devenir Aracne. hijxs de aracne, arácnidxs.
27. Constituir una micropolítica del deseo (Rolnik, Guattari dixit)

## Latencias / inferencias

1. Deseo de constituir una metodología indisciplinar o más allá de las disciplinas.
2. Salir de la disciplina artística inicial, como práctica política, como deseo de mestizaje, como acto de subversión afectiva.
2. Insistencia en lugares de paso entre academia y arte, entre arte y vida. Situar en ese lugar de paso, de pasadizo en construcción, siempre móvil.
3. Friccionar, cuestionar y habitar de otro modo la categoría "actor / actriz / escritor / artista visual / autor / dramaturgo / académico ". Despojarse del nombre: devenir accionista, colaborador/a, activador, animal, mariposa.
4. Ir hacia una dimensión de sí mismx aún desconocida.
5. Constituir con desconocidos una comunidad que revele su sentido en el tiempo de su propia configuración-acción.
6. Generar nuevos trazos sin prescindir de huellas. Configurar trazos como huellas de porvenir.
9. El tiempo ahora es el tiempo de la fuga, de la reinvención, de la inestabilidad.
10. Estar juntxs como acto revolucionario.
11. Tácticas para reconstruir los archivos. La memoria.
12. Todo está puesto en juego. Todo está en movimiento.

(B.D)



.....

Bitácora del Colectivo efímero de escrituras efímeras, versión Panamá, Festival de Danza Contemporánea.

Los textos aquí reproducidos pueden consultarse en línea en:

<https://www.festivalprisma.com/blog-es/>

Durante esta sexta edición de Prisma-Festival de Danza Contemporánea, esta bitácora estará activa por un equipo de personas constituido en los días previos a estas jornadas, en el marco del laboratorio “El cuerpo: dispositivo de registro, activador de escrituras”. Se trata de un espacio, actualizado a diario, que contendrá diversas modalidades de registro experimental configurados frente a la escena y para ella. Los trabajos se constituyen a partir de la puesta en juego de los afectos que los acontecimientos que forman parte de estas jornadas dejan en los cuerpos de quienes actúan aquí como escritores.

Un proyecto liderado por Bertha Díaz, investigadora de/en artes escénicas ecuatoriana.

Corpoescritores/as:

Mariela Aragón, Guille Montiel, Moisés García, Katherine Bucktron, Álex

Mariscal, Salvador Medina Barahona, Felipe Salazar, Alba De Obaldía, Irlanda

Sotillo, Paulette Guardia y Bertha Díaz.

Colaboración ocasional: Stephanie Lee

Edición: BD.

Ecos de los galopes the “Horses in the sky”, de Kibbutz contemporary dance  
company

Oct 17, 2017

*Ante el asombro por la pulcritud del movimiento y la articulación de un lenguaje que  
reta a una especie de vocabulario instalado en las grandes compañías de danza, así  
como ante una coreografía que ocurre no solo en el trazo de los cuerpos en escena,  
sino en una intensa obsesión geométrica de la concepción lumínica que va  
revelando, sugiriendo, matizando, escribiendo... y una música potente articulada por  
fragmentos diversos en cuyo montaje provoca la ampliación de los elementos antes  
referidos, dos corpoescritores de este blog proponen, respectivamente, una carta y  
unos haikús para “Horses in the sky”, de Kibbutz contemporary dance company, de  
Israel, la brillante propuesta que cerró esta edición de Prisma, el domingo último.*

*(B.D)*

....

Correspondencia para *Horses in the sky*

Esta es la única carta que voy a enviarte, trataré de ser breve, pero las promesas  
son promesas. Tu caballada transparente entró por la puerta ancha bajo el estallido

de cien rayos. Quedé encandilado, a tal punto que no pude visualizar formas ni siluetas en esa noche de mil lunas sobre la sabana. Pero la luz fue multiplicada por el big-bang de la música. Dicen que lo prometido es deuda, y trato de ser breve, pero apenas es el inicio. Tus unicornios azules penetraron las nubes con la radiación de sus cascos trotando sobre el vapor de las cascadas, con cuerpos temblorosos, torneados, desnudos y vigorosos; potros terrestres, fantasmas del retozo, esta es mi última carta. Después de este instante, buscaré en los tablados, los rastros en el aire de unas blancas siluetas que solo puedo mirar con los ojos cerrados. Y algún día, quizás, un día lejano, crecerá sobre el tablado nuevamente una manada de hombres y mujeres cabalgando sobre la arena de una luna desierta, y yo veré tus crines ondeando sobre ombligo del establo. Abriré los ojos entonces y veré “horses” azules en el cielo y unicornios con pantaletas blancas en el teatro.

*-Álex Mariscal.*

...

*Trino al cubo*

*(haikús para Horses in the sky)*

I

geometría de la danza

desfallecen caballos

en su brecha de cielo

II

distorsión de la música

y la voz que se quiebra

resoplando en sus ecos

III

apocalipsis del mundo

tan espejos nosotros

de los caballos muertos.

*-Salvador Medina Barahona.*

.....

lo brutalmente lúcido, lo risible, lo grave: HURyCan, en el Biomuseo.

Oct 16, 2017

Notas preliminares:

*Asuelto*, de HURyCan, cerró ayer domingo la programación de Prisma en sus espacios alternativos. La presentación fue en el Biomuseo. En tal trabajo la danza está desbordándose a sí misma todo el tiempo, decreándose y transfigurándose y de ese modo también desdibujando los límites entre violencia y juego, entre verdad y tomadura de pelo, entre precisión y agotamiento, entre colaboración y abandono, entre personaje y persona y personas observando que también claman por ser personajes y entrar en el campo de batalla, de juego, de escena... siempre lo uno siendo el motor de lo otro y así de vuelta e infinitamente. todo lo bello y todo el desastre, entramado, interconectado, repotenciado. Un trabajo de altísimo rigor físico y también de investigación que no se regodea en sus hallazgos, sino que sigue jugando con ellos.

*Bertha Díaz.*

***Juego brutalmente lúcido***

Una pareja de ejecutantes invade el espacio de un tercero que entrena y que a primera instancia evita cediendo el espacio y moviéndose a otro; pero hay intencionalidad de provocar, de retar, de medir, e inicia la pelea, casi como un juego que se intensifica hasta llegar a golpear a un cuarto, que se defiende ferozmente; todos son feroces, fuertes, como una pandilla, como una manada. Este es la mecha que enciende la guerra, pareja contra pareja, todos contra todos. Y la mujer inventa una consigna: no te ataco a ti, ni tu a mí, pero juntos atacamos a los otros, y ellos lo comprenden;, entonces el campo de batalla es un juego de inventar armas y ataques; ellos combaten ella dirige y sale victoriosa. El juego es vital, fuerte, arriesgado, sorpresivo: brutalmente lúdico.

*-Álex Mariscal*

....

### ***Lo risible y lo grave***

Pie de entrada a un pacto de violencia llevado al límite. El otro es usado como arma. Lo grave y lo risible en un mismo pozo negro. El otro usa al otro como escudo. Lo risible y lo grave en un mismo brote de frotación violenta, absceso de ira reprimida. Piel de primates color marfil enajenadas tras la fisonomía esbelta de un cuerpo de deseo: mujer menuda que va siendo despojada de sus ropas por la horda de maleantes alfas que intentan anularse, mientras la someten al arbitrio de su almizcle. Pero ella no se victimiza. Participa de la cópula promiscua atizando el fuego en un bólido que canta. Es ella la que canta. La ignición del frenesí. Ella replantea el dominio. Lo da vuelta. Nada es predecible aquí salvo nuestra alarma. Nadie puede sufrir tanta belleza de predominios fugaces y duraderos por obra y gracia de la emoción... Y, cuando lo obvio se hace evanescente, ya se están yendo,



con el mismo pie con el que entraron, por la puerta de atrás. Salen. Felices. Imagen del absurdo trastocando el adiós.

-Salvador Medina Barahona

.....

correspondencias para Fedra, de la cooperativa Maura Morales (Alemania)

Oct 15, 2017

*Proponemos unas correspondencias para la Fedra propuesta por Maura Morales.*

*Un juego de intimidad, de rebote de los ecos que ella deja en los cuerpos, después de saborear la atmósfera creada, los cambios de verticalidad a la horizontalidad y a la inversa, la fuerza dramática de la soga, que a ratos ata y desata las pasiones de la escena; la pulcritud de los cuerpos individuales en sus propios trazados; los tejidos de dos, de tres, los imposibles... la música que, vivamente, a veces acompaña, mientras que otras intensifica y arremete... (BD).*

De: Álex Mariscal.

Muy extrañada y sufrida Fedra,

Te dedico, esta vez, pocas pero profundas líneas. Tengo una rabia de animal prehistórico que por más que sacudo trepidantemente el cuerpo, desde el dedo gordo del pie hasta la coronilla, no termino de gastar el combustible que enciende la el amor, la vida y la muerte, "tria-lidad" Caín-Abel-ella, todos los caínes, todos los abeles y todas ellas que eres solo tú: fuego consumidor de mi humanidad y la de todos mis hermanos. Y te grito: ¿dónde te fuiste Caín? ¿por qué bebiste de la mala leche? ¿por qué tus pechos se secan en mi boca? ¿dónde estás, arriba o abajo?

P.D. Te escribe lo que queda de mí, obsesión, temblor y grito: ¿por qué nunca ataste esa cuerda a mi cuello?

De: Moisés García

Respetado Sr espectáculo “Fedra”,

Felicitaciones por su puesta en escena.

Quiero contarle que una amiga, justo antes de empezar la pieza me preguntó si era una obra de aéreo la que veríamos, a lo que yo respondí: -No, es una función de danza contemporánea con el uso de un elemento aéreo. Efectivamente eso fue.

Fedra, un clásico danzado con la espesura y tensión rigurosa de la historia. Desde su inicio, la obra fue abordada articulando ruptura del espacio convencional y llevándolo a una especie de 3D... Capoeira, acrobacias aéreas, danza contemporánea, dramaturgia, la grandilocuente música que en vivo danzó también dentro del escenario al compás de los bailarines. La escena a 220, como diríamos en buen panameño. El sudor podía tocarnos. Y la intervención del elemento *corde lisse* de aéreo, tal cual se hizo, atinó perfecto: el circo al servicio de la danza se dejó bailar entre trucos y dúos no acrobáticos. El apoteósico aplauso estuvo más que bien ganado.

....

km29 y prisma lab en un montaje con adolescentes

Oct 15, 2017

Miramos un primer resultado del laboratorio que km29, de Argentina, llevó con un grupo de púberes y adolescentes de Panamá, becados por Prisma. El trabajo nos mira. Nos interpela. Interpela a la danza. El movimiento toma posición.

*Sábado 14 de octubre. Instituto Nacional. 16h.*

**Crónica de una herida anunciada**

*-Salvador Medina Barahona*

Los niños van poblando el espacio de a poco, en parejas, con la fragilidad del movimiento impúber. Pero la timidez de sus cuerpos desaparece y una innata vitalidad los dinamiza. Es la danza poseyéndolos. Luego son una matriz de anatomías ensambladas en medio del salón, moción apelmazada expresando su energía comunal en un círculo de fugas... La dispersión permite acentuar el suceso individual, el paroxismo de cada padecer. Bolsas negras de basura como continentes de soledades quietas, o en tracción de urgencia. Una de esas bolsas en hilachas: pájaros oscuros son lanzados por un ventilador hacia un cielo con límite. Cada paroxismo amaina. Solo han quedado en la tarde húmeda del salón unos cuantos cuerpos en trance. Una menuda figura se integra a la escena y les conmina suavemente a recoger sus pasos. Todos vuelven. Volvemos. (Se sientan, nos paramos.) A qué herida.

...

**pequeñas notas ante unos adolescentes que (se) (re) inventan (a través de)  
una danza**

*-bertha díaz*

encontrar un lenguaje propio. uno que destierre al movimiento del lenguaje codificado.

la danza no se impone en los cuerpos, se dispone para ellos: los libera y así *ella* adviene.

permitir que los cuerpos hablen desde su sitio.

desde su edad.

desde sus condiciones físicas, sensibles, desde su memoria,

desde una memoria nueva, inventada, ahora propia, gracias a este juego.

proponer inicialmente, en escena, una pequeña consigna. minúscula.

primero en parejas. hallar lo que puede la paridad: acoger al otro y ser el otro.

escuchar/se. sumar. componer. caminar. desplazarse. juntarse y retrotraerse.

a veces uno, siempre uno.

otras, un pequeño grupo de cómplices que buscan repetición y diferencia.

observar una comunidad que danza, salta, tiembla, vibra.

la adolescencia puede ser un lugar de paso lleno de brillo

(algunos parecemos haberlo olvidado. la danza hoy nos lo recuerda)

el único territorio común: el del juego y la sub-versión

(hacer una versión menor pero potente de la vida).

jugar con elementos cotidianos: un ventilador, unas bolsas de basura

(demasiada carga en un elemento tan básico).

a veces la bolsa de basura es un lugar para guardarse, para envolverse, para cegar

un objeto, para segar, para descansar.

transformarlo todo: la bolsa hecha pedazos deviene confeti.

imágenes singulares se encienden:

un muchacho se desliza, gira, el confeti de bolsa de basura es también una bandada

de pájaros que lo rodea.

una chica va al límite de su propio cansancio. una belleza nueva se abre en ella.

crece en el estado de agotamiento. se enciende.

otro se mueve en un peculiar trazado. como a otro ritmo. como a otro tiempo.

una pequeña sensualidad lúdica proponen sus gestos.

asistimos a la transformación de un tiempo adolescente

el dolor, el placer, el juego, la complicidad, el extrañamiento

todo junto.

retornamos a ese momento vital. acompañamos. continuamos... siendo otros.

la danza vibra siempre nueva.

.....

impresiones ante Cul de Sac, de Kor'sia, España.

Oct 14, 2017

## **CUL DE SAC**

**Kor'sia, España**

**: intertextualidad cromática: estudio de la sombra:**

**—programa en mano—**

*-Salvador Medina Barahona*

**Universo conceptual:** ¿el universo apabulla el concepto?// Qué atmósfera de juegos en la rudeza de los tonos grises: qué exquisitez planteada en ese rigor que obtura y deja asomar los **límites físicos y conceptuales opuestos al deseo de realización.**// En ese gris plomizo se expande el drama y se potencia la idea de jugar a pesar de los pesares, que parecen engendrar un vacío solo lleno con nuestra turbación.// **Carácter narrativo de la danza:** superposición de fractales donde el eclipse ejerce su disturbio lunático: ¿quién se eclipsa? ¿ellos o nosotros?// El *overbooking* es ese juego de las sillas tan pueril como sádico: el que sobra es aterido por el *bulling* de la infancia: un rey tras el dinamismo en moción lenta, depuesto a pocos minutos de su entronización: ¿tan poco duran los ecos del poder?// La epidemia ¿es otra?: solo un ser en cuarentena, y, ¿a quién contagia?// **Comunidad de seres confinada entre cuatro paredes:** toda danza es confinable pese a sus aperturas intrínsecas, todo ser adscrito a la comuna violenta esos falsos muros, ¿y la quinta pared?// **Obligada a un pacto social** esa comunidad que traza puentes colgantes por los que cruzamos o nos cruzan a ese

otro lado de las cosas: ya no recuerdo quién lo dijo.//**Hallar la libertad en su fuero interno**, una utopía flamante, salvo en la praxis de jugar, que en todo juego se es libre.//**Vida a sus figuras monocromáticas, gris plomo**, qué duda cabe, y vida a nosotros.// **Imbuyendo de movimiento a las tensiones entre individualidad y sociedad**: he aquí el concepto que nos desencarcela, solitaria, colectivamente: qué monocromía del miedo: qué llegar a la luz en juntura: qué descansar ¿finalmente? en unas sillas, de espalda a la alteridad en vilo: qué alteridad también en sus sillas, asida a la visión sombría de los cuerpos, pero ejerciendo los votos de una mirada frontal, exultante de asombro: qué fugaces retornos de la luz para afianzar los nexos efímeros a través del saludo afectado y el aplauso en motín, cada figura, ella, cada saludo un mundo propio: y esa conjunción de venias tan *sui generis*, hechas como a través de las bardas de un convento de espectros: espejo, otra vez gris, de lo que somos.

.....

### **La maldición del hotel encantado**

*-Felipe Salazar*

Cul de sac : la maldición del hotel encantado. Es la misma patraña que la idea del cielo.

Lector: examine bien para sus adentros, ¿existe un castigo peor que el de ser feliz por siempre?

¿No le aburre el juego cuando siempre se gana? El antiguo papa Benedicto XVI tuvo la osadía de abolir el limbo, de quitar el purgatorio. Pero si hay campos de refugiados en esta vida, también en la otra tiene que haber. Porque si de algo hay que estar seguro es que el gris existe.

Cul de sac nos presenta su versión del purgatorio. Es un loop tan largo que deforma el movimiento. La persona es personaje y la cara caricatura. En este hotel se flota no se camina. No hay área de no fumador porque las suites son el mismo viento.

...

## **Días grises**

*-Moisés García*

Fusión.

Remontarse a la infancia con soldaditos de plomo a los que vi jugar tratando de escapar de sus cuerpos.

Sentir tristeza y muchas otras emociones expulsadas de este lenguaje corporal donde el centro de gravedad de cada bailarín permitía una fluidez amarrada al contorsionismo de sus cuerpos, pero limitado siempre a un nivel medio, sin explosiones.

Ese fue el reto: mantener a la audiencia cautivada con la calma de la escultura, por que eso eran: esculturas vivientes...

Luego, derramarse en el piso bajo aquella lluvia densa de luz danzando al ras del piso.

El tiempo de la pieza fue hasta su límite. Extenderla más tal vez hubiese echado a perder eso ya logrado.

Es posible casi sentir el entrenamiento que deben ejecutar los bailarines para llegar a ese callejón sin salida: los músculos adoloridos fibra a fibra por sostener aquellas posiciones estáticas y encorvadas nada amigables están ahí, aunque el ojo del espectador no vea eso en principio.

La pieza pudo haber sido un musical, una obra de teatro... fue una película, una instalación en una galería.

Mi viaje llegó hasta hombres en guerra luego de días de batalla, a prisioneros en una celda, que tal vez es la misma a la que nos sometemos en nuestras sociedades, con falsos reyes, víctimas monocromáticas del consumismo, sin opiniones propias y un destino fácilmente leído en nuestro actuar.

...

Hay que darse cuenta... apuntes ante "La Nacional" (Gramo danse+Los INnato)

Oct 14, 2017

Ayer, viernes 13 de octubre, se presentó Gramo danse (Panamá), con la obra "La Nacional", dirigida por Los Innato (Costa Rica). Fue en la estación Albrook del Metro de Panamá. Ya en días precedentes el colectivo costarricense actuó en el marco de este mismo festival con un proyecto solo de ellos. Pese a que aquel era un trabajo con particularidades coreográficas distintas al mencionado ahora, es reconocible una especie de vocabulario -caracterizado por un trabajo de altísimo rigor físico, casi acrobático a ratos- propuesto por tal compañía, inscrito en los cuerpos de los bailarines de este proyecto en cuestión, así como unos instantes de observación y espera que se plantea en lo compositivo que permiten que se generen pequeñas suspensiones que -a su vez- convocan a que el espectador desarrolle una cadencia peculiar en su modo de observar. Asimismo, una búsqueda de precisión en los detalles que también nos había mostrado Los INnato en su trabajo anterior, volvió a mostrarse ahora en su proyecto con la compañía panameña, lo que provocó que una suerte de búsqueda de la vulnerabilidad de los intérpretes en su encuentro con el otro, de varios modos explícita en esta propuesta (e intensificada por un trabajo de presencia contundente de ellos), acontezca. (*Bertha Díaz*).

## **HAY QUE DARSE CUENTA**

*(emovisiones con leit motiv)*



\*Salvador Medina Barahona



Predominio de lo físico-emotivo. Sendos abrazos que proyectan su terneza en la fisonomía de un hombre: punto de ignición de una rivalidad que hubieron de exhibir otros dos cuerpos que no han condescendido a esa praxis del encuentro que libera cuando dos o más cuerpos se atan. Danza de contrarios en una espacialidad llena de presencias. Predominio de lo físico-emotivo. Pulsión de marionetas, robotización, horario. Pequeña vastedad y variedad de estados anímicos en el acto de reconocerse, enfrentarse, dominarse, solidarizarse. Dinámicas danzarias en consecuencia de aquella vastedad, expresadas con economía de recursos y no pocas vitalidades. Predominio de lo físico-emotivo. Nos hizo bien, a algunos, el canto, la letra de esa canción que era una optación para Vivir, Gozar, Vivir los sueños. Los abrazos de cierre se sintieron. Fueron una cursilería necesaria, pensarás, devaluando la pulcritud de los tecnicismos a ratos ilegibles. Pero fueron una invitación a la suavidad. Un proselitismo de los buenos afectos. ¿Por qué no abrazar; o promover, tramitar el abrazo, si ese frote con la piel del otro urge?

...

tramas-poemas-enunciados para “Noviembre”, de Roser López

Oct 13, 2017

*Lxs corpoescribientes de este espacio ofrecen estas tramas a “Noviembre”, de Roser López, atravesando cinco motivos: 3 – 2 – 3; tejido; límite; juego; singular-plural.*

**Oda a los niños escondidos en las hojas.**

*(Felipe Salazar)*

**/ 3 2 3 \** Noviembre.

Toca la pared de gas.

De la neblina salen 6 manos y 30 ortejos de pendejos.

Ejecutan lo que nunca muere.

Señorito **/ juego \** siempre párvulo de los errores.

Llevamos por las bandadas del abrazo alzado. Cartel que trasiega con las aventuras.

**/ Pluralizan \** en sus coyunturas todas las hojas cayendo.

**/ El límite \** de la luz no es su velocidad vacía de masa en el vacío.

Son las madres que con su llamado anuncian la pijama. Y la tarea mal hecha entre bostezos.

**/ Tejido \** Si logra crecer la niña así su patria nazca será una eurodiputada que por pasatiempo tenga las ganas de armar tela marinera. Llegó el crepúsculo: game over.

Niños en su soledad de volver a casa sin tristeza

sucedirá la hermosa **/ singularidad \** del mundo :

soñarán entre su insomnio que juegan como en la vigilia.

...

## **Tema con cinco motivos y un breve epílogo narrado**

*(Paulette Guardia)*

### *Dos tres dos*

Dos es compañía pero tres es fiesta. Tres complementa; imparcial del dos. Consenso.

### *Tejido*

Ingeniería corporal que diseña el juego de los tejidos de energía y materia.

### *Límite*

Solo la mirada y el tiempo establecen los altos a la dinámica; si el día solo fuera día...

### *Juego*

Seres humanos altamente sociables que tienen la necesidad de canalizar energía creativa construyendo, mirando, riendo, respirando...

### *Singular plural*

Colaboración en plural para matar la singularidad.

Danza ingenua, refrescante y desafiante. Risas y respiraciones naturalmente buscadas a través del movimiento. Recuerdos con cierta nostalgia por la infancia y por noviembre, que es un casi inicio y un casi fin. Es el tiempo.

....

## **3-2-3 / nudo / trama**

*(Álex Mariscal)*

Un cubo negro es una caja que puede ser blanca.

Dentro de una caja negra todos los cuerpos se anudan.

Ningún nudo ata eternamente un cuerpo con otro cuerpo.

Tres cuerpos podrían entretrejerse infinitamente,  
pero no entrelazarse eternamente.

La algarabía de los cachorros es suspendida por el depredador del tiempo.

El retozo es el germen que fermenta en ti las levaduras de todos los juegos.

...

### **Cuando de tres...**

*(Mariela Aragón)*

- Cuando de tres sale un par el trío ya no vuelve a ser lo mismo
- Para la red se necesitan manos como nudos y cuerpos como sogas. Pruebe la extensión y resistencia halando por brazos y piernas. Recójala introduciendo los extremos por todos los espacios vacíos hasta que quede bien compacta.
- Dependiendo del uso, las cabezas sirven de puntos de apoyo o de boyas.
- Ella no tiene límite. Siempre pide más, siempre da más. Porque puede.
- La cosa es así: tú me das la cabeza y todo lo que contiene y yo la paseo por nuevos territorios. Se vale lanzar. ¿Vale?
- Unx sin lxs otrxs no hace nosotrxs, Pero es indispensable ser unx para poder ser nosotrxs
- si una cortina de humo es eso precisamente, una cortina de humo
- si el juego no es un juego sino una batalla
- si ellas son todas nosotras y él es ÉL, aquello que intenta dominarnos, explicarnos, controlarnos, cuidarnos
- si dos cabezas que se topan son dos mundos que chocan tratando de imponerse el uno al otro
- si ellas crean un mundo único donde no hay cabida para más
- si él no renuncia al gen invasor y trata de conquistar territorios que le están vedados

si él divide y conquista  
si ella, ella sola, no funciona  
si necesita de las otras  
si él no es todo lo que parece ser  
si el cuerpo tiene mayor vocabulario emotivo que la palabra  
si hay soledades que solo se pueden llorar bailando  
si ella con él es sólo costumbre, un peor es nada  
si tres es una opción viable  
si tres es multitud  
si ella fuerte es lo que él quiere pero abandona porque le teme  
si después de todo no hay inocencia en el juego  
si todo es más peligroso de lo que parece  
si la nube de todo lo vivido hasta ahora nubla la vista y el juicio  
si ella olvidó ser ella por cargarla todo el tiempo  
si ella se asusta de su fuerza al verse sola y esperando  
si al pararse sobre su sexo pone el dedo en la llaga  
si la costumbre de la risa nos roba el sentido de alerta  
si el rojo es solo un color

....

Una Teleguía (Intro) y 5(x5) enunciados sobre movimiento y arquitectura, a partir de la obra "A box full of this"

Oct 12, 2017

A partir de "A box full this", de la compañía de Singapur Dapheny Chen, nos atrevemos con unos enunciados sobre Movimiento y Arquitectura que nos sugiere la

obra, no sin antes pasar por una Intro (delirante), a modo de Teleguía, propuesta por uno de los miembros de este colectivo de *corpoescribientes*

### **Intro**

(Felipe Salzar)

Teleguía. Cable Singapur.

Los siguientes son experimentos de cómo hacer sinopsis. El leimotiv es movimiento y arquitectura.

Pero antes vamos a repasar la programación televisiva de este miércoles 11, Día internacional de los médicos y la jornada 6 del Festival Prisma.

5/45 las Chicas Súper Poderosas nos enseñana sus colores. Y se presentan una a una. Como si estuvieran magnetizadas por la temperatura de la ropa.

Canal 17... años tenía la Parra: *volver a los 17* era la Violeta siempre en oscuridad, bailando sua danza de 100 años.

Canal 6x6 Mobi-Dick en su papel estelar del tercer acto blanco: De cómo un monstruo marino se seca en la Siberia de Clayton.

6 y 17 Jornada musical con las niñas singapurenses de la inmaculada concepción (Todas tuvieron baby shower a los 15). Géneros musicales como verdes de dos tonos: Joaquín Sabina legalizado.

Rojo dos tonos Gwen Stefani... y conmemorando los 100 años, un solo de Violeta; mientras del otro lado del escenario, canal 3/4 se baila *mogollón\**, al final de la noche, como un resumen de la sabrosura singapürá.

Por último, en el canal para niños tendremos una gran cantidad de anime como Josefina, Candy Candy, Tecno Naruto, Saylor Moon... Y muchos calcetines que recuerdan a 'yorkshire' Forsythe.

A continuación. la programación arquitectónico-kinética 12. Arquitectura y movimiento 36... movimiento y arquitectura # ... #....

*\*mogollón: ritmo panameño de pueblo en el que, como carrusel, las parejas bailan en un círculo.*

.....

### **5(x5) enunciados sobre Arquitectura y movimiento.**

#### **Arquitectura y movimiento. Variación 1:**

1. 6 lados tiene 1 cubo. Al menos 1 posibilidad de movimiento por lado.
2. 1 ángulo que también es ventana para atravesar con el cuerpo y con la mirada. Para descansar y escapar.
3. 1 esqueleto cúbico que invita a la expansión tiene sus límites. Puede convertirse en un sitio incómodo, repetitivo, monótono.
4. 1 entre 2 igual 2. Los cascarones se multiplican lentamente e invaden los espacios libres. Los cuerpos reclaman lugar para moverse. Algunos se resignan a la rutina.
5. 1 cajón rectangular para saltar, cruzar, sentarse, acostarse, rodear, rodar, zapatear, llenar, jugar, abrazar, patear, morder, besar. Vacío y olvidado. Como los parques en algunas ciudades.

—Mariela Aragón

...

#### **Arquitectura y movimiento. Variación 2:**

1. Un juego de ajedrez entre piernas y paredes.
2. Hábitat de ángulos contundentes que se conjugan con las espirales humanas.
3. Las mujeres coquetean con las paredes buscando una escapatoria.

4. Caras confundidas, alucinando en códigos y números.
5. Se desplaza la “reina de blanco” –jaque mate, adiós a la “reina de negro”.

*-Paulette Guardia*

...

### **Arquitectura y movimiento. Variación 3:**

- 1 Una caja blanca se transforma en una casa. La caja se desarma agrandando sus espacios en un universo plomizo de ensueños.
2. Fantasmas salen/entran a la casa deslizando paredes.
3. En un muro cercano otro cuerpo observa las múltiples ventanas de la caja.
4. La caja se acerca a la mujer y la acerca cercándola como un lego de antesalas, paradas y lluvia: gotas de vidrio caen sobre el techo, estallan los cuerpo y el sexteto juega adentro, fuera y afuera juega el sexteto: 1, 4, 5, 1.
5. Todo vuelve a la caja blanca que se transforma... 1,4, 5, 1, shhhhhhhhhhhh.

*-Álex Mariscal*

...

### **Arquitectura y movimiento. Variación 4**

1. CASA LA SARDINERA (tendencia tectónica), Ramón Esteves  
sismo pues mujer vórtice respiración caníbal polirritmia
2. LUZ, BRILLO Y NIÑEZ  
(diseño hermético),  
REC architecture  
lo suyo es nutrir el tiempo numerología lúdica en la ensenada del silencio
3. FINCA RURAL CAN BASSO/ 300 años  
(claraboyas),  
Amelia Molina



no te desdibujes musabruja cuando bailando callas

4. CALATRAVA, en general

barroco/berraco suelto entre el mujerrío

5. CASA DE MI TÍA PANCHA EN LAS TABLAS

deposiciones ígneas que el pecho queman y el tiempo urden.

–*Salvador Medina Barahona*

...

### **Arquitectura y movimiento. Variación 5**

1. *150 One fifty: On.*

Mostaza baila desde adentro de un cubo y a veces parece que flota. Es tan delgada como una hebra de cabello – ¿serán todas las asiáticas así?- sus movimientos son casi tan suaves como la música.

2. *545 Five forty five: So big.*

En el espacio hay algo que se parece al tiempo. El cubo se contrae con Rojo, quien se mueve con ímpetu repitiendo lo mismo, una y otra vez. Luego, el cubo se expande y se fragmenta. Y ya no hay un solo espacio, sino dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete...

3. *144 One forty four: I love you.*

Son siete. Siete cuerpos. Siete colores en escena. Verde se mueve con torpeza. Y ya el tiempo no existe, tal vez porque se lo comió. Cada salto suyo es un golpe agónico al pobre piso. No recuerdo al resto de los colores.

4. *150 One fifty: Oh my God.*

Uno de los espacios tiene una ventana endeble por la que hacen que miran. El espacio ahora pesa y mis asentaderas inician una dramaturgia de la silla.

5. *545 Five forty five: I love you.*

El color de las camisas y las medias de todas hace match... Las imágenes dibujadas tienen la belleza de lo mórbido. Son siete. Siete cuerpos. Siete colores en escena. Ahora seis. Cinco. Cuatro. Tres. Dos. Uno.

-Alba de Obaldía

...

Dos apuntes ante los juegos con ángulos rojos de Los INnato (y una antesala)

Oct 12, 2017

### **A modo de antesala**

*El director escénico y filósofo francés Jean-Frédéric Chevalier dice habitualmente que la escena debería provocar un “presente como presente”. Un juego de palabras que implica un “aquí y ahora” como regalo (en la doble acepción que podría tener la palabra de su frase). Marko Fonseka y Felipe Salazar, de Los INnato (Costa Rica), quienes se presentaron la tarde de ayer, miércoles 11 de octubre, en el metro Fernández de Córdoba, lograron eso, a pesar de que el espacio (y las restricciones sociales de su uso) no fue del todo cómplice. Sin embargo, lo consiguieron porque no son condescendientes con nada: con ellos, con el espacio y sus limitaciones, con lo que la danza puede y con lo que la coreografía como instancia de creación-pensamiento permite reventar/reinventar. Ver en escena a gente que de verdad domina el lenguaje con el que trabaja y osa -entonces- transgredir sus bordes, es celebrable. Personas que en el caso de la danza suscitan que un más allá del movimiento salga a la luz gracias al desafío de los límites aparentes del movimiento ordinario y provocan el advenimiento de momentos de contemplación (esa suspensión que se produce cuando una imagen o una serie de ellas se posan intensas y el pensamiento se desvanece: el sistema nervioso es invitado), alimentan el contexto. Montajes donde las narrativas se permiten también operar por fuera de*

*las ataduras de las lógicas imperantes discursivas permiten que el delirio acontezca y provocan, también, que la risa sea tan invocada como la seriedad íntima. La escena, a veces, vuelve más luminosa a la vida, al menos por unos instantes.*

*(Bertha Díaz)*

### ***Dos apuntes ante los juegos con ángulos rojos de Los INnato***

Un lazarillo tamborilero tirano pasea a su ciego por las escaleras eléctricas. Entran al Espacio delimitado en rojo.

Caen los cubos/máscaras, rojos, y más Espacios son creados dentro del Espacio.

Un jaguar aparece mucho antes de ser presentado oficialmente.



Varias historias son contadas desde el Espacio de las líneas rojas,

unas con más gracia que otras:

de la inútil y cansona imposición de los Maestros, de la Cuarta Pared que se resiste a ser derribada, de chistes que son menos chistes cuanto más chistosos quieren ser,

del Amor y sus propuestas...

Pero la historia que queda clara es la de cada cuerpo en su búsqueda de desafiar

todas la leyes de la física. Convocan el deseo de la mirada en *slow motion* que congele los momentos de suspensión y nos permita saborear cada detalle del vuelo. Un hombre nos quiere mostrar la luna y se transforma en ella. O más bien, es un chorro líquido que se derramó en la luna. Cuando Jaguar y Luna vuelven a caminar a ciegas volvemos todos a tierra.

*-Mariela Aragón*

.....

***Minitratado ontológico a partir de una intervención entre las escaleras de la estación del metro de la Fernández de Córdoba.***

“el pasado es para atrás

el futuro para adelante



el pasado es para abajo  
y el futuro para arriba  
o para atrás el futuro es  
y para adelante el pasado”

“¡El tiempo no existe -mae- es la tiranía de los números!”, le dijo el maestro a su discípulo, ya bien entrados en danza.

Pero, antes, construir, demarcar el espacio que habitas en tu condición humana o animal: hombre o jaguar, pensamiento o bestia.

Y antes: el irrumpir de dos seres como venidos de una película de Jodorowsky por

los pasillos interiores de la estación (nos-otros, los otros, viendo su marcha forzada, acompasada, orientada al sadismo.)

Ahí vienen: uno batiendo el tenor que cubre la cabeza del otro. El otro cargando objetos de uso cotidiano: cubo rojo en su función habitual de continente de bártulos, y los propios bártulos: cintas adhesivas, termo, etc.

Escena del sometimiento. El golpe del bolillo sobre la superficie plástica del cubo, rojo, que a su vez corona e invisibiliza el rostro del discípulo, ¿rojo? Subir y bajar escaleras en ese afán. Expectativa de la subversión entre los que observamos.

Apropiación de la zona para la danza, el conflicto ontológico lejos de Shakespeare.

Porque acá se hablaría del tiempo y su nulidad, de los números y su tiranía aleatoria.

El maestro reta a su discípulo. Lo impele a adueñarse del espacio y sus marcaciones. Le traza una línea, roja, y, jalado por ella, cae, se incorpora, danza. Sigue el maestro demarcando pequeñas estancias en las esquinas, como ángulos que sostienen la casa, que aglutinan la fuerza que se desata luego en los cuerpos de discípulo y maestro en plena lucha de contrarios.

Es la geografía del intento. La música enmudece y el lenguaje aflora por la boca, los comandos se suceden, “¡así, no, de este otro modo, en esta forma, en posición de jaguar, orina!, hazlo tuyo, mae!”

Y, de súbito, el maestro se mete en el cubo rojo, Diógenes el Cínico, y algo balbucea que nos afecta y diluye nuestra sonrisa nerviosa. Al salir del pequeño barrilete, la deconstrucción del habitáculo. Cintas adhesivas son arrancadas del suelo, hechas bola, tiradas al mismo cubo en el que nuestro Diógenes de siglo XXI había ocultado su ‘cinismo de pies’. Y esa bola salta y se sale y Diógenes lo intenta de nuevo y otra vez el rebote, el agitación, la activación de la catarsis:

“¡El tiempo no existe -mae- es la tiranía de los números!”. Y de Diógenes el Cínico a Nietzsche el nihilista.

Y es cuando el discípulo aprovecha y toma el mando y es él ahora quien somete. De número en número va obligando al maestro a recordar y padecer sus edades: 17, 32...

El jaguar saca sus garras retráctiles y las convierte en amenaza, en imperativo, en fuste aleatorio.

Hubo mucho antes intento de docencia. Hubo rompimiento de eje. Hubo un puente de empatía por el que cruzamos y quedamos adentro de esa escena de dos... en alteridad.

Algo se movió en mí. Ojalá que también en los otros. Ojalá en ti que estas líneas lees. Ojalá.

*CODA*

(Numeración caótica de lo innumerable)

la cosificación del ser en las pulsiones de la danza

un cubo rojo es una máscara de lo impersonal

persona de la no persona

acaso aquellas cintas adhesivas blancas solo logren dibujar la mueca de un

desconcierto o la caricatura arcaica de una entelequia no verificable

el jaguar no olvidemos el jaguar

los números retráctiles en sus patas:

17

32

la luna en el dedo y más allá en su gravitación magnética

los cuerpos en su danza contrariada

un sano toque de locura

esa sensación de rareza enmudecida

esa cegueraesa movilidad duple condicionada por los límites de una pared de  
plástico

la estrechez la asfixia

la subversión del discípulo que se resiste a la doma del baile

no a la bestialización jaguariana en recuerdo de su condición de tambor ambulante  
bajo la tortura del bolillo

y su maestro en trance alunizado

trastocado en los circuitos de su temporalidad

¿quién lo sabe todo?

¿quién lo enseña?

¿quién se somete a quién?

*-Salvador Medina Barahona*

...

Jugamos a ser otros (ante “¿Cuál es tu nombre?” de Da.Te Danza)

Oct 11, 2017

***¿Cuál es tu nombre?***

Da.Te Danza (España)

Dirección: Omar Meza

ISP. 10 de octubre. 1:30 pm





Los niños están en alborozo, a punto de presenciar una historia danzada llena de símbolos no tan niñosa, y mucha diversión.

Hay en el escenario una montañita de césped que probablemente les llame la atención más que cualquier otro elemento que lo habita. Esa minimontaña semeja el sombrero de El Principito, valga decir de momento. ¿Será un elefante cubierto de verdor? ¿Será lo que casi todos especulamos que es? No, no es sino una pequeña montaña de la que pronto surgen estos dos personajes, hombre- mujer, que irán disseminando su encanto y ganando nuestro afecto.

Sus movimientos, teatrales y dancísticos, estarán al servicio de la historia. Y nosotros, niños, re-niños, nos dejaremos hablar por su alfabeto de danza y mimo; clown y dinámicas circenses.

Henos aquí, deliciosamente atrapados en su juego, tejiendo complicidades, soplándole a cada rato, a una y otro, dónde se esconde el otro, la otra. Dónde plantó su travesura.

Hay una tenue luz, cálida y mágica para nuestro ser y estar. En el fondo del escenario, dos amapolas gigantes que a mi niño interno (ya no se diga al de los niños-niños) le dan la sensación de flores carnívoras en potencia. Luego sabremos que su naturaleza es otra y quedaremos embobados por su transfiguración en dos enormes pétalos rojos y giratorios... Pero no se vale adelantarnos.

Juguemos mejor, niñamente, a meternos en esa alfombra-espejo donde nos reconocemos otros; a convertirnos de montaña en sillón y cobrar vida en esa forma otra de materialidad, con esa fuerza otra y esas posibilidades otras de desplazamiento hacia qué profundidades dentro de nosotros. Juguemos con ellos a la risa, a la ternura, a bailar un tango torpemente. Juguemos a la acrobacia, a gastarnos bromas entrañables. A conquistar el espacio y su lugar en el tiempo que parece detenerse entre nosotros. Juguemos a que jugamos. Eso dirá más de ti, de mí, de ella; él. Sin importar la ropa, la procedencia, el nombre.

La función termina. Y es como si despertaras de un sueño enormemente mágico, poético, reparador.

*Salvador Medina Barahona*

....

intro de post-retroguardia en clave de ciencia ficción... y 7 series de imágenes-  
imaginaciones acerca de Way out.

Oct 11, 2017

### **Preludio:**

*Intro de post-retroguardia en clave de ciencia ficción*

(Por: Felipe Salazar)

Martes 10 de octubre. Prisma 2017 de la era humana. Nunzio Impellizzeri dance company:

Érase una vez una raza humana que se reproducía sexualmente. A pesar de su sobre-población y grandes avances tecnológicos (que hoy nos parecen rudimentarios), tenían la necesidad de identificarse por su rol reproductivo. Justo antes de la singularidad evolutiva, grupos humanos de identidades diversas lucharon por sus formas de amar. Dentro de los archivos que se han podido

rescatar, hemos encontrado una expresión artística conocida como danza que utilizaba como medio de expresión un elemento conocido como “cuerpo”. Este era de naturaleza orgánica. “Way out”, luego conocida como “Waiting for Fifi”, es una pieza para niños que intenta mediante este “cuerpo” hacer una crónica de distintos estadios de la sexualidad humana. A continuación: un grupo de poetas (error # 404) intenta mediante otro elemento conocido como “lenguaje” (incompatible con “cuerpo”): Explicar Fifi.

....

### ***Imágenes-imaginaciones acerca de Way out***

I

Sonidos de gotas de agua caen en un guijarro. Un cenital sobre la izquierda. En una esquina dos parejas bailan tecno. Corte y los cuerpos entran a la danza de lo soñado: melódicos violines apuntalados con golpes de martillos sobre las teclas de un piano que desgrana naranjas; nuevo espacio, y los cuerpos invitan al erotismo, al disfrute de la sexualidad poliamorosa bajo una música lunar y estridente que se traga los cuerpos en la penumbra; todos van al templo purificadorio; luego corren a llenar el sueño de deliciosas realidades. Finalmente, las naranjas desaparecen en la sombra de la hermosura de los cuerpos.

(Álex Mariscal)

.....

II

Alquimia, personajes que transmutan frente a nuestros ojos en espacios incontenibles. Seres en conflicto que dan, que toman, que rompen y lastiman; que desean, que dominan y aman con violencia. La luz sugiere lo que la oscuridad intenta proteger, pero ¿cuán intensa es nuestra sombra cuando pensamos que

nadie nos ve? Si jugáramos a ser varios, a ser otros ¿a qué nos sabría cada piel después del sexo?

(Alba De Obaldía)

...

### III

Cuerpos ágiles con mobiliarios danzantes se desplazaban en complicidad de un juego de luces,

Eran cuatro, dos hombres y dos mujeres. A simple vista parejas, que al final no lo eran.

Sus cuerpos bañados en el aceite de la agitación, iban, venían, saltaban, se arrastraban.

Fifi, que no era una mascota como nos hicieron creer, era un apodo, un vehículo usado para la hora de jugar.

Exiguos de tanto movimiento el grupo encontró el placer contenido en sí mismo Jadeos, sombras extremas y gotas de sudor empapaban al piso en que resbalaban por puro gusto.

Se carecía de manzanas de la tentación, en su lugar había naranjas como si el zumo que producen al exprimirla segaran a todos ante un encuentro particular.

Vengan a conocerme, declaraba Fifi, soy lo que soy y estoy en donde menos esperas. Me siento orgulloso.

(Irlanda Sotillo)

....

### IV

¿Qué es un cuerpo?

¿Cuánto puede?

Si es flor de naranja abriéndose en mi piel

Brisa, sudor, deseo

(Stephanie Lee)

...

V

Volúmenes recubiertos de dermis y epidermis transmutan sus coordenadas entre haces de luz que rebotan sobre esta superficie, creando así ángulos oferentes cuyas ecuaciones dan placer estético. Yuxtapuesto a este estímulo visual se utiliza otro basado en vibraciones sonoras que da sentido a la velocidad y modulación del primero estímulo.

Att: simulación de conciencia #9277r84 3G.

(Felipe Salazar)

...

VI

¿Quiénes somos para juzgar? WAY OUT explora la sexualidad y la sensualidad de hombres y mujeres.

La danza toma gran importancia para abordar los temas de homosexualidad y la transexualidad.

La fisicalidad y la belleza de los cuerpos es acentuada por medio de un diseño de iluminación exquisito.

(Katherine Bucktron)

....

VII

Supongamos que no hace falta demorarse tanto y que es mejor entrar en materia porque la vida es ahora y no estamos en el siglo 19. Balzac se demoró 20 páginas

en la descripción de un armario. Balzac ha muerto.

Supongamos que ese cuerpo de 72 años, supongo que también muerto, ebúrneo ahora en la danza que lo trae como mito y féretro de tantos muertos, entra en escena nada más presentir el asomo de la primera fuente de luz.

Que esos glúteos se frotan con las miradas como si con los cuerpos se frotaran, ohgod, capaces tan de disimular bajo la vestimenta una erección, o un plagio de orgasmos vaginales. Supongamos.

Que esa sensualidad no tenga nombre, ni biografía expedita tenga, sino que, supongamos, tenga servidumbre, una suerte de pasaje público por el que transitemos, supongamos, los curiosos y los no g(R)atos.

Que, al quitarse el calzón, las dos tapas del deseo dejen de hacer su tiemble sutil y tendencioso, y en lugar de eso entrever el túnel necrológico, intestinos adentro, de ese ser que se supone hombre. Supón, Gamos.

Supongamos, pues, según lo dicta el código de las retóricas escriturales, que las ambigüedades, las anfibologías, los solecismos están reservados para otro momento, otro espacio, con otro juego de luces, jamás superiores a las de ahora, a las que luzmente iluminan la sala. Que de tanto abrir camino el caminante se fuga, supongamos. Y que casi Ya. Se. Fuga.

Que la música sacra comporte una herejía, supongamos, más que la venta, en preventa, de un peaje de salvación, otra herejía dirían algunos, pase de ropas blancas, luces blancas, blancos deseos, culpas ¿blancas? haciendo las delicias del clisé. Supongamos. Supongamos, sí, o no, que el asunto de los géneros se resuelve sin consignas de ninguna clase, fuera de las catedrales, los manicomios, los talleres de ékprhasis, dentro de las visiones de un loco triste lleno de ojos ajenos y de resortes lleno hacia qué geografías exentas de fronteras y arcabuces.

Supongamos que suponemos que ese umbral que la práctica que la teoría que los cuerpos, y así...// que los cuerpos que se aman en la práctica y en la teoría actuante del amor son. Que todos nos amamos. Incluso en la sodomía. SUPONGAMOS que nadie, Fifi incluida, enjuicia a los que la enjuician. SUPÓNTÚ, poco dios.

Frota que frota tu cuerpo contra el mío, supongamos que dicen los cuerpos en el mero centro inasible de esa línea-región, transparente y sinuosa, tangencial y paralela, perpendicular y oblicua/ como/ las/ rayas/ de/ una/ cebra/ que/ no/ sabe/ si/ es/ blanca/ con/ r/a/y/a/s negras o negra con rayas blancas//clisé tan cierto.

Supongamos.

Qué hacer con las naranjas, supongamos, qué con el reloj que, apenas sugerido, muerto. Si de hombres va la cosa, si de sodomías marcadas en las esquinas de la noche, si de templos de hondura y lodo va (supongamos) qué hacer con las naranjas, supongamos, qué con los senos turgentes que van afianzando la danza de un fulgor de naderías, de máscaras, delaciones, ultrajes propios, supongamos, culpas intransferibles, aspiraciones de cielo, mugre de luz. Supongamos.

Supongamos que basta con la danza, nada más la danza de dos torsos magros, gruesos de grumo, delgados de humo y brea. Que amo la palabra pero la palabra esta vez sobra, ¿no pensaron lo mismo algunos? (supongamos). Lejos de fósforos húmedos por una triangulación victimista va la cosa, supongamos. Y supongamos que nada de lo supuesto juzga, que antes bien se sorprende mirando un túmulo de roces, necrofilias de orto en una ciudad de corrosiones bellas hasta la náusea. Que esta suposición es linda pero no basta. Supongamos.

Supongamos que desbordamos los límites de la consigna, que no nos da la gana de atenernos a ella, que nos rebelamos, que me vale mierda sacar a flote el carácter de lo visto, como exigiera o, más bien, pidiera una tal Bertha, a la que todos amamos,

tan vertical a veces, ella, sujeta a su peana y a sus quevedos sujeta. Ya ves que la vi ver este escenario de orfismos. Pongamos su (sto). Susto pongamos, eh.

Que nada más sienta uno, uno, y otro uno, un ardor uno en la entrepierna, un pálpito en la masnalga, una cerrazón de orificios a punto de desbordarse, suponiendo que es su intención desbordarse. Y sin embargo el amor, aquí, tan pasivo, tan activo, tan frizando los 72 de Fifi, momia eterna, tan encarnado y encarnando en los cuerpos que danzan esa cosa con música que supera el ruido de los géneros. Tomo, toman los cuerpos partido bajo los reflectores, ¡bravo!, supongamos.

Que el lugar del sueño no esté en la mano ansiosa, ni en los pezones tersos, exhibidos con gratuidad, ni en los glúteos en roce con la vellosidad orgásmica, si es (supongamos) que la frota contra la piel. Ni en las ollas de presión en donde se hierben todas las yerbas carnales del Yerbero.Su. Catre. Pon. En las eras. Ga. Que es lo que aparenta y aparenta lo que es. Mos. Los nombres anónimos, batientes, en el lento suicidio de la luz.

Supongamos que, ya fuera de ritmo, nada se resuelve y la noche nos traga.

Salvador Medina Barahona

...

intro de post-retroguardia en clave de ciencia ficción... y 7 series de imágenes-  
imaginaciones acerca de Way out.

Oct 11, 2017

### **Preludio:**

*Intro de post-retroguardia en clave de ciencia ficción*

(Por: Felipe Salazar)

Martes 10 de octubre. Prisma 2017 de la era humana. Nunzio Impellizzeri dance company:



Érase una vez una raza humana que se reproducía sexualmente. A pesar de su sobre-población y grandes avances tecnológicos (que hoy nos parecen rudimentarios), tenían la necesidad de identificarse por su rol reproductivo. Justo antes de la singularidad evolutiva, grupos humanos de identidades diversas lucharon por sus formas de amar. Dentro de los archivos que se han podido rescatar, hemos encontrado una expresión artística conocida como danza que utilizaba como medio de expresión un elemento conocido como “cuerpo”. Este era de naturaleza orgánica. “Way out”, luego conocida como “Waiting for Fifi”, es una pieza para niños que intenta mediante este “cuerpo” hacer una crónica de distintos estadios de la sexualidad humana. A continuación: un grupo de poetas (error # 404) intenta mediante otro elemento conocido como “lenguaje” (incompatible con “cuerpo”): Explicar Fifi.

....

### ***Imágenes-imaginaciones acerca de Way out***

|

Sonidos de gotas de agua caen en un guijarro. Un cenital sobre la izquierda. En una esquina dos parejas bailan tecno. Corte y los cuerpos entran a la danza de lo soñado: melódicos violines apuntalados con golpes de martillos sobre las teclas de un piano que desgrana naranjas; nuevo espacio, y los cuerpos invitan al erotismo, al disfrute de la sexualidad poliamorosa bajo una música lunar y estridente que se traga los cuerpos en la penumbra; todos van al templo purificador; luego corren a llenar el sueño de deliciosas realidades. Finalmente, las naranjas desaparecen en la sombra de la hermosura de los cuerpos.

(Álex Mariscal)

.....

## II

Alquimia, personajes que trasmutan frente a nuestros ojos en espacios incontenibles. Seres en conflicto que dan, que toman, que rompen y lastiman; que desean, que dominan y aman con violencia. La luz sugiere lo que la oscuridad intenta proteger, pero ¿cuán intensa es nuestra sombra cuando pensamos que nadie nos ve? Si jugáramos a ser varios, a ser otros ¿a qué nos sabría cada piel después del sexo?

(Alba De Obaldía)

...

## III

Cuerpos ágiles con mobiliarios danzantes se desplazaban en complicidad de un juego de luces,

Eran cuatro, dos hombres y dos mujeres. A simple vista parejas, que al final no lo eran.

Sus cuerpos bañados en el aceite de la agitación, iban, venían, saltaban, se arrastraban.

Fifi, que no era una mascota como nos hicieron creer, era un apodo, un vehículo usado para la hora de jugar.

Exiguos de tanto movimiento el grupo encontró el placer contenido en sí mismo

Jadeos, sombras extremas y gotas de sudor empapaban al piso en que resbalaban por puro gusto.

Se carecía de manzanas de la tentación, en su lugar había naranjas como si el zumo que producen al exprimirla segaran a todos ante un encuentro particular.

Vengan a conocerme, declaraba Fifi, soy lo que soy y estoy en donde menos esperas. Me siento orgulloso.

(Irlanda Sotillo)

....

IV

¿Qué es un cuerpo?

¿Cuánto puede?

Si es flor de naranja abriéndose en mi piel

Brisa, sudor, deseo

(Stephanie Lee)

...

V

Volúmenes recubiertos de dermis y epidermis transmutan sus coordenadas entre haces de luz que rebotan sobre esta superficie, creando así ángulos oferentes cuyas ecuaciones dan placer estético. Yuxtapuesto a este estímulo visual se utiliza otro basado en vibraciones sonoras que da sentido a la velocidad y modulación del primero estímulo.

Att: simulación de conciencia #9277r84 3G.

(Felipe Salazar)

...

VI

¿Quiénes somos para juzgar? WAY OUT explora la sexualidad y la sensualidad de hombres y mujeres.

La danza toma gran importancia para abordar los temas de homosexualidad y la transexualidad.

La fisicalidad y la belleza de los cuerpos es acentuada por medio de un diseño de

iluminación exquisito.

(Katherine Bucktron)

....

VII

Supongamos que no hace falta demorarse tanto y que es mejor entrar en materia porque la vida es ahora y no estamos en el siglo 19. Balzac se demoró 20 páginas en la descripción de un armario. Balzac ha muerto.

Supongamos que ese cuerpo de 72 años, supongo que también muerto, ebúrneo ahora en la danza que lo trae como mito y féretro de tantos muertos, entra en escena nada más presentir el asomo de la primera fuente de luz.

Que esos glúteos se frotan con las miradas como si con los cuerpos se frotaran, ohgod, capaces tan de disimular bajo la vestimenta una erección, o un plagio de orgasmos vaginales. Supongamos.

Que esa sensualidad no tenga nombre, ni biografía expedita tenga, sino que, supongamos, tenga servidumbre, una suerte de pasaje público por el que transitemos, supongamos, los curiosos y los no g(R)atos.

Que, al quitarse el calzón, las dos tapas del deseo dejen de hacer su tiemble sutil y tendencioso, y en lugar de eso entrever el túnel necrológico, intestinos adentro, de ese ser que se supone hombre. Supón, Gamos.

Supongamos, pues, según lo dicta el código de las retóricas escriturales, que las ambigüedades, las anfibologías, los solecismos están reservados para otro momento, otro espacio, con otro juego de luces, jamás superiores a las de ahora, a las que luzmente iluminan la sala. Que de tanto abrir camino el caminante se fuga, supongamos. Y que casi Ya. Se. Fuga.

Que la música sacra comporte una herejía, supongamos, más que la venta, en

preventa, de un peaje de salvación, otra herejía dirían algunos, pase de ropas blancas, luces blancas, blancos deseos, culpas ¿blancas? haciendo las delicias del clisé. Supongamos. Supongamos, sí, o no, que el asunto de los géneros se resuelve sin consignas de ninguna clase, fuera de las catedrales, los manicomios, los talleres de ékprhasis, dentro de las visiones de un loco triste lleno de ojos ajenos y de resortes lleno hacia qué geografías exentas de fronteras y arcabuces.

Supongamos que suponemos que ese umbral que la práctica que la teoría que los cuerpos, y así...// que los cuerpos que se aman en la práctica y en la teoría actuante del amor son. Que todos nos amamos. Incluso en la sodomía. SUPONGAMOS que nadie, Fifi incluida, enjuicia a los que la enjuician. SUPÓNTÚ, poco dios.

Frota que frota tu cuerpo contra el mío, supongamos que dicen los cuerpos en el mero centro inasible de esa línea-región, transparente y sinuosa, tangencial y paralela, perpendicular y oblicua/ como/ las/ rayas/ de/ una/ cebra/ que/ no/ sabe/ si/ es/ blanca/ con/ r/a/y/a/s negras o negra con rayas blancas//clisé tan cierto.

Supongamos.

Qué hacer con las naranjas, supongamos, qué con el reloj que, apenas sugerido, muerto. Si de hombres va la cosa, si de sodomías marcadas en las esquinas de la noche, si de templos de hondura y lodo va (supongamos) qué hacer con las naranjas, supongamos, qué con los senos turgentes que van afianzando la danza de un fulgor de naderías, de máscaras, delaciones, ultrajes propios, supongamos, culpas intransferibles, aspiraciones de cielo, mugre de luz. Supongamos.

Supongamos que basta con la danza, nada más la danza de dos torsos magros, gruesos de grumo, delgados de humo y brea. Que amo la palabra pero la palabra esta vez sobra, ¿no pensaron lo mismo algunos? (supongamos). Lejos de fósforos húmedos por una triangulación victimista va la cosa, supongamos. Y

supongamos que nada de lo supuesto juzga, que antes bien se sorprende mirando un túmulo de roces, necrofilias de orto en una ciudad de corrosiones bellas hasta la náusea. Que esta suposición es linda pero no basta. Supongamos.

Supongamos que desbordamos los límites de la consigna, que no nos da la gana de atenernos a ella, que nos rebelamos, que me vale mierda sacar a flote el carácter de lo visto, como exigiera o, más bien, pidiera una tal Bertha, a la que todos amamos, tan vertical a veces, ella, sujeta a su peana y a sus quevedos sujeta. Ya ves que la vi ver este escenario de orfismos. Pongamos su (sto). Susto pongamos, eh.

Que nada más sienta uno, uno, y otro uno, un ardor uno en la entrepierna, un pálpito en la masnalgá, una cerrazón de orificios a punto de desbordarse, suponiendo que es su intención desbordarse. Y sin embargo el amor, aquí, tan pasivo, tan activo, tan frizando los 72 de Fifi, momia eterna, tan encarnado y encarnando en los cuerpos que danzan esa cosa con música que supera el ruido de los géneros. Tomo, toman los cuerpos partido bajo los reflectores, ¡bravo!, supongamos.

Que el lugar del sueño no esté en la mano ansiosa, ni en los pezones tersos, exhibidos con gratuidad, ni en los glúteos en roce con la vellosidad orgásmica, si es (supongamos) que la frota contra la piel. Ni en las ollas de presión en donde se hierben todas las yerbas carnales del Yerbero.Su. Catre. Pon. En las eras. Ga. Que es lo que aparenta y aparenta lo que es. Mos. Los nombres anónimos, batientes, en el lento suicidio de la luz.

Supongamos que, ya fuera de ritmo, nada se resuelve y la noche nos traga.

Salvador Medina Barahona

...

buzón de correspondencias para The edge

Oct 10, 2017

. Este colectivo de *corpoescribientes* ha decidido enviar unas correspondencias a “The edge”, de Raymond Liew Jin Pin (Alemania Malasia)...

De: Álex Mariscal

Para: The edge

Amigas nuestras que están a la orilla misma, en el borde del abismo, como decir, “at The Edge”. Reciban estas pocas palabras como un atributo de miedo cuando se colocan una bajo el cenit a mostrar la rizósfera creciente de sus neuronas y la otra en la sombra a drenar toda el agua azabache que sale de su cráneo. Reciban estas palabras como un tributo a las raíces, a las ramas y a las hojas que crecen sobre el tronco de sus cuerpos, a los caminantes que danzan bajo sus copas, alrededor de sus contorneantes leños como fantasmas en una noche de verano, como muertos en una noche de invierno.

El frío no evitó que la estridencia de la música me hiciese olvidar porque los árboles crecen hacia arriba y que los cabellos no necesariamente sostienen a los cuerpos.

...

De: Katherine Bucktron

Querido The Edge:

Durante el intermedio y con la gente charlando, me llamó la atención aquella silueta inmóvil con un cabello más grande que su cuerpo...una estatua casi invisible puesta en la oscuridad por un tiempo que me pareció prolongado pero interesante. Llegué al teatro cansada pero con deseos de energizarme y disfrutarte. Tenía altas expectativas de lo que pudieras ofrecerme sensorialmente. Admiro la danza influenciada por las tradiciones orientales. Tus intérpretes y su físico me decían que podían realizar movimientos que sólo hacen los dobles en las películas. O por lo menos quería que me mostraras danza en la que yo pudiera sentir las “diferentes

voces de sobrevivencia o el deseo de vivir” del que hablas.

¿Tu música? Supe por su creador, un hombre amigable y amable, que la música es inédita para ti. Quería escuchar los momentos de temor, desesperación, las ganas de vivir de tus intérpretes pero eso nunca ocurrió. Nunca hubo un cambio en tu música que me mantuviera interesada en tu espectáculo. No te preocupes. Soy yo la que requiere de más dinamismo, fuerza, clímax en las piezas. Sé que llegaste con un trabajo bien preparado y que puede ser del gusto de muchas personas. Tú eres parte de la riqueza de los diferentes obras de danza presentadas. ¡Gracias por visitarnos!

...

De: Salvador Medina Barahina

Queridísima:

Me has dejado una flecha en el páncreas. Qué te puedo decir. Es un tipo de afecto fuera de la norma. En el páncreas. Hice una larga nota de voz (de 7 minutos y 45 segundos) como si de una diálisis pancreática se tratara. Me importa poco si tal cosa existe o no. El asunto es que necesitaba sacar esa flecha ya disuelta de mi sistema, ¡lo antes posible!; de modo que, cuando fuera saliendo en su estado gaseoso, pudiera atrapar en un cedazo de nubes las partículas esenciales de su dulce veneno. Me he puesto a revisar cada una de ellas y, ciertamente, en la dosis está la cura o la muerte. Perdona mi trabazón, hermosa The Edge; pero supongo que quería disimular en mis primeras palabras, con este rodeo cobarde, mi amor por ti. Ah, tus bailarinas en trance; ah, sus cabellos sensualísimos cubriéndoles rostro y miedo; ah, sus dislocaciones corpóreas tan sujetas al espacio al punto de no dejarlas caer; ah, su aura espectral en la noche de los indecisos; ah, los dedos que intentan salir de sus cabellos y sugieren el mito de Medusa, aunque después no



terminen sino siendo unas ventosas acuáticas ondulando en ese mar de aire, afuera, en exploración del espacio al que sus dueñas no se atreven. Ah, el dínamo en la altura de las manos de sus compañeros de danza, ¿de comuna debería decir?, como oficiando el rito de los movimientos que después vendrán. Ah, las fluctuaciones entre la angustia y el sosiego en la umbría del espacio mutilado de luz. Ah, el frenesí, la tranquilidad, el azogue y otra vez la calma. Ah, el registro en tensión de sus murmuraciones. Ah, otra vez los cabellos, mas hacia arriba, marionetas las dos féminas de sus propias manos. Ah, ese grito a boca ABIERTA (Munch, acaso) exalado desde la anatomía de un torso desnudo, hombril, humana sobre todas las cosas, rompiendo el silencio autoimpuesto por todos, a su través, en una teatralidad orgánica que me lanzó el flechazo que vino a zaherir la zona pancreal y dejar su dulce -ya lo dije, hermosa mía- impronta de veneno.

Tuyo, S

...

buzón de correspondencias para “insistimos” / y una nota culinaria

Oct 10, 2017

el equipo de corpoescritores envía estas correspondencias a Insistimos, obra de Cibeles Maia (Brasil) y Omar Carrum (México) y un miembro de este colectivo, además, continúa con su columna culinaria, iniciada en un post precedente.

Cartas...

De: Guille Montiel.

Para: Insistimos.

Esta noche cuando te vi, tu seducción llamó mi atención. La maestría de tu danza, esa misma que tú no puedes hacer sin él, ni él sin ti.

Ese juego tuyo de querer decir algo muy distinto de lo que me estabas diciendo. Tus sombras, tu puerta, tu cara. Su boca. Aquella mesa con dos sillas, el micrófono, la canción de dos. Tu lengua o la mía tal vez... Cómete esa manzana, al igual que mi desgana, una vez que vi en ti eso que ya no deseo en mí.

De: Felipe Salazar

Queridos don Omar y doña Cibeles. Agradeciendo el melado de manzana de la noche pasada, solicitaría la receta de este movimiento porque la encuentro muy a/fin. Tendría que hacer la salvedad de que no los he visto a ustedes, por saborear el movimiento. Ustedes ha quedado anulados como personas por su baile. Entiendo que la pieza era un thriller de terror. El monstruo nos habita. Ya estoy sudando por encontrarlo.

De: Álex Mariscal

(Regla de tres-instinto)

Querida Regla de tres, te escribo para recordarte que coloqué una manzana sobre la mesa, donde iniciamos todas nuestras conversaciones: la lección vital totalizante que siempre me recordó "La lección", de Ionesco y que ambos reiteramos al infinito sentados sobre esas sillas amarillas aprendiendo cada quien a su manera. También para que no cierres la puerta donde te desnudas en las horas vacías, en los instantes esos cuando los bichos entran a nuestra alma y nos colocan a cada quien del otro lado de la línea roja, y donde liberamos los demonios. Para que volvamos a iniciar la lección, juntos, sobre la sangre luminosa e incierta que divide nuestro espacio, y también para que recuerdes que la música es vidrio rompiéndose dentro de un saxofón envejecido.

De: Salvador Medina Barahona:

Querida Obra:

Anoche me sentí conturbado. No supe a dónde me llevabas. Tampoco a dónde querías ir. Me causó ansiedad la expansión inasible de tu música. Has de saber que en tu escenario hubo una atmósfera enrarecida, una rítmica morosa, unas palabras que me arrojaron al tedio. Hubo, sin embargo, tres instantes tuyos (quiero pensar que también míos y de los otros) que resuenan en la penumbra de mis nervios aún crispados: el mito de la manzana entre los dientes de una femme fatale, ya sabes, “la primera en la Historia”; la cópula terrorífica de una mantis religiosa que termina devorando a su macho en contorsiones debajo de la sombra; la enorme certeza gris de la incomunicación.

De: Moisés García

Agradezco la invitación a la función, al llegar una nave espacial ya había aterrizado trayendo a la que luego fue humana, hoy entendí el génesis. Gracias por dejarme saborear la danza, y la danza no bailada, las sonrisas en escena, la música se agradece tanto como las largas y exquisitas secuencias, el piso móvil, esas arriesgadas cargadas, el encuentro y seducción fue bien recibido por todos...

....

*Nota culinaria*

por Felipe Salazar

Después de nuestra primera cita de poliamor arrabalero, Omar Carrum y la garota Maia nos invitaron a cenar en sala. El plato fuerte de la noche fue también el postre confeccionado por don Omarera. Fue como una melcocha de manzana con maestría en el batido. ¡Cómo movía el bote ese señor! Para mí, traspasó su forma humana y me hizo disfrutar tanto del movimiento. Además, el discurso escénico: lo evidente de su contexto social y sus signícos trasfondos de género y también los

degenerados, pasó a un tercer plano, arrugado como cartulina al fondo del escritorio. Su movimiento lo saboreé al punto de que casi que no probé lo otro y repetí postre por goloso. La pieza en sí es un episodio latinificado de “Tuin peacks”, creo yo sin agravante ni agruras. Pero eso sí, con una luz que hace que, como palto de diseño, la comida se vea mejor de lo que es.

...

Rojo (dos miradas ante la propuesta de Luis Sierra en el metro Fernández de Córdoba)

Oct 10, 2017

/

Las escaleras eléctricas de esta estación del metro no serán las de siempre, al menos durante los próximos 35 minutos: un hombre se parará en la parte más baja del recinto con un telón rojo enlazado en su cabeza, velándole el torso, concitando su asfixia. Empezará el jazz a subvertir el ambiente en ese lugar que irá siendo otro. El hombre pondrá alguno de sus pies en ese mecanismo de escalones móviles y comenzará a subir y bajar como una presencia inusitada en este día nublado de octubre. Y causará el primer extrañamiento en los que allí e



staremos y en los que pasarán  
agitadamente rumbo al enorme gusano de metal que los engullirá y llevará de  
retorno a sus casas, vomitándolos (con una mancha roja en el recuerdo, tal vez) en  
la próxima estación... O en la de aún más allá... Sube y baja el hombre velado, y se  
acerca, al bajar, a una de las mujeres que descenden. La mujer siente algo en su  
nuca, acaso la respiración forzada del hombre, se incomoda y voltea y lo mira y se  
intuye víctima de una broma de lunes, porque ríe. Nada más acabar de descender al  
siguiente nivel huye un poco. Pero el hombre la sigue. En el punto más bajo ella  
acelera la marcha y se escabulle en dirección a su destino. El hombre se va  
abriendo paso entre la multitud que lo espera y vuelve a subir, con la inquietud de  
algunos, en pos de otras alturas. Hay un leve desconcierto. Cierta gente parece  
preguntarse 'qué hará este loco aquí'. Uno podría imaginar tantas cosas. Imaginar,  
por ejemplo, que no es un hombre el que se ha estado desplazando con cierta  
insolencia fastasmal, sino una novia roja en busca de su amante perdido; quizás

una viuda, r-o-j-a, que ya no llora y pasea su viudez por la estación llena de urgencias; quizás un glóbulo rojo enfermo sea, extraviado entre un gentío que lo presiente y lo evita por temor al contagio. Quizás... Pero cuando termina el circuito, una vez más -que dos han sido- y entra en su zona de baile, sabemos que se trata de un dotado ejemplar de la danza. Y este caerá al suelo y rodará hasta develar su identidad. Y retornará en sus giros a la multitud, jugando con su telón rojo, asiéndolo a sí con las partes más inusitadas de su cuerpo . Y volverá al centro de su zona de vida y allí yacerá un rato, sugiriendo, inerte, la idea de un cuerpo exangüe que segundos antes hubiera caído desde el vértice más elevado de todos y quedara sin vida frente a un grupo de miradas en suspensión, ahogado él en su charco de sangre... ¡Pero no! Esto solo ha sido una macabra especulación nuestra a partir de su gesto. Y se levanta. Y danza poseso por las notas jazzeadas hasta el eco. Y así hasta que termina de sugerir su última metamorfosis y los aplausos lo reintegran a este lado en ciernes de la vida.

*-Salvador Medina Barahona*

---

//

Un telón rojo cubriendo un ser que cuidadoso sube y baja las pesadas escaleras. ¿Debería ocurrir algo en consecuencia con eso? El hombre cae y seguidamente es descubierto. Empieza una danza fluida y enérgica, con movimientos dominados: hay maestría. De pronto sigue un juego con seres imaginados y el juego continúa. Pero como en la vida, hay que crecer: el juego debe transformarse. Hay una manta que queda ahí, en el espacio. No sé si ignorarla o si seguir anhelante tratando de

descifrarla. ¿Qué pasa si no sucede algo más de lo que ya tenemos? ¿Si no hay crecimiento? ¿Este era el plan? Al parecer solo había un juego de improvisación en donde el público no estaba invitado. Voy a la sorpresa. A sorprenderme. Si no me sorprende es porque las expectativas que voy sembrando por las muestras anteriores de este mismo festival me van haciendo crecer y ser ambicioso. ¿Y si digo “estuvo ok”, solamente? ¿Y si voy perdiendo ese encanto que me hizo correr por la ciudad para llegar a la estación? ¿Y si me quedo resignado pensando que lo disfruten los que menos conocen de esto y yo solo me conformo? ¿Cuales deberían ser los límites? ¿Basta con pasar una media hora amena?

-Moisés García

...

haikús para tres danzas

Oct 9, 2017

*la noche de ayer, domingo 8 de octubre, en el teatro anita villalaz, tres grupos de diversa procedencia territorial: Richel Erdos (Israel), B.Dance (Taiwán) y Cie Myriam Soulanges (Guadalupe), ofrecieron una función. si bien cada uno se inscribe en unos singulares códigos de la danza -lo que creó una especie de pasaje por tres tonalidades distintas-, la precisión en el movimiento, la delicadeza poética de elementos nimios pero contundentes en la escena y el juego oportuno y profundamente cuidado de la luz, lo tienen en común. por la sutileza característica de los tres colectivos y por una suerte compresión y suspensión del tiempo que generan, optan lxs corpoescritores de este espacio, por una forma breve pero intensificada (el haikú -desde una perspectiva totalmente libre-) para devolverle a la*

*escena sus impresiones de estas atmósferas-estados-presencias contundentes.*

*bertha díaz.*

### **The man upstairs Richel Erdos (Israel)**

tres hombres danzan

en un vínculo de arenas

fugacidad y penumbra

el desierto es el lugar más propicio para las alucinaciones

en la zona desértica del medio oriente han nacido las principales religiones de este mundo

si tenés dudas preguntale al hombre del segundo piso

conflicto interno

el deseo de la espiritualidad

un hilo de arena – el camino a la paz interior

el individuo que nace de lo uno y lo múltiple

se desvanece en el infinito

de lo definido e indefinido

un dios de arena alumbra cuerpos

homínidos viajan a través del desierto

juntos aprenden el duro ritual de la sobrevivencia.

(autores por haikús -cada triada-, según su orden: Salvador Medina Barahona,

Felipe Salazar, Katherine Bucktron, Guille Montiel y Álex Mariscal)

—

B. Dance. Taiwán. InnerMost



un i  
dos  
manos de dragón  
el corazón más recóndito  
cuenta un cuento milenario  
de un rojo sagrado y amante  
manos filosas que como alas cortantes  
atraviesan el espacio y juegan  
críos en un círculo de luz con una vena descubierta  
dos en uno  
fusión de artes  
bambú de la suerte que absorbe las adversidades  
esfinge de la pantomima a cuatro voces  
a través de katas de kung-fu y ópera pekinesa  
persigue la esencia del ying yang  
malabar y ternura  
en línea roja del tiempo  
dos ecos se encienden

(autores por haikús -cada triada-, según su orden: Mariela Aragón, Guille Montiel,  
Moisés García, Katherine Bucktron, Álex Mariscal, Salvador Medina Barahona)

---

Mika, heure locale (Guadalupe)  
colores vibrantes  
marea alta que arrastra zapatos  
costumbres antillanas

también la pobreza es machista  
plástico de colores contamina todo  
nuestras rabias se consuelan  
parado de cabeza el hombre eleva sus pies al aire  
en un rojo alquitrán la mujer se atasca  
intentan llegar a otros mares cruzando un muro de sandalias  
frontera multicolor de pisadas infinitas  
constituye el límite entre el orden y el caos  
encontrar el eterno abrazo.

alas de acentos barrocos

los pasos se sojuzgan desiguales

la muerte acecha

(autores por haikús -cada triada-, según su orden: Catherine Bucktron, Mariela Aragon, Álex Mariscal, Guille Montiel y Salvador Medina Barahona)

...

apuntes ante una intervención en el metro y un devaneo culinario

Oct 9, 2017

Dos apuntes ante una intervención danzaria.

I

Un bello cuerpo de hombre esbelto.

Una linda mujer menuda. Comunicación piel a piel. Miradas.

Guiño de rebeldía, de irreverencia.

*Rebeldía hacia la rebeldía que se llenó de reglas y deberes.*

Reírse de sí mismo, reír con el público.

Abrir la fiesta a otros cuerpos: todos los cuerpos se mueven, bailan.

*Todos los espacios son escenarios. Todos los escenarios son transitables. Todos somos espect-actores (como diría Boal).*

Pero la invitación fue a medias, a caras y cuerpos reconocibles.

La mirada se quedó en el círculo interior donde están los íntimos, los conocidos. *¿Los seguros?*

*¿Cómo integrar al paseante? ¿Al que sí transita por la vía y no llega para “el evento”?*

*-Mariela Aragón*

....

## II

El danzante toma el micrófono luego de haber explorado el espacio, leído sus formas con el cuerpo junto a su pequeña y grácil compañera de baile. Habla. Narra lo que ella hace sola, entre la gente, en busca de nosequé en la calle, con cierto aire de perturbación. Busca la hora en los oídos de un hombre que no le contesta sino con girar el pulso de su mano izquierda mientras ella va quedando como presa del tiempo, urgida por la fugacidad del segundero. Volviendo al que todo esto narraba, ¿sería necesaria su voz? ¿Bastaría solo, o no, con el lenguaje articulado por el cuerpo de la fémina y nada más llevarlo y llevarnos tras su hermosa incertumbre? ¿Alimentaría su voz nuestra fruición con las imágenes verbales, o perforaría nuestra libertad de silencio en el ruido de la ciudad? ¿Preferirían algunos de los espectadores que el lenguaje se hubiera ido ‘diciendo’ en ese espacio azaroso, impredecible, extraño, en la sola anatomía del cuerpo danzante y en tensión? Algo socava estas dudas cuando un chico juguetón suelta los cordones de la bailarina que ha estado interactuando con los expectadores más próximos, haciéndoles jugar y sumarse al primer plano de la escena. Y esta acción suya, fiestera y peligrosa a la

vez, va generando otras dudas:

tal vez era la suya una provocación a que la chica rehiciera el nudo y evitara la caída, o un reto a que ella bailara con el cordón suelto, sin caerse, o una invitación a caerse a medias, para después auxiliarla. Pero, ah sorpresa, generó una tensión que se sostuvo hasta el final, que provocaría una respuesta más bien cifrada en la dulce venganza... Era la segunda ronda de convivencia danzaria con el público. La luz del sol había decrecido y con ella el calor. Los autos y sus ocupantes seguían pasando tal vez indiferentes al suceso. En un cierre inesperado, la bailarina va a desatarle los cordones al chico. Este se resiste. La toma por la cintura. Forcejean un poco. Giran los cuerpos. Él la carga sobre sus hombros. La acerca a su pareja de baile. Se la entrega como quien deposita un costal de cobras mansas. Hace un gesto de 'quédate con ella y no la sueltes'. Todos reímos. Algo se ha iluminado dentro de nosotros mientras la oscuridad del día va cobrando su espacio.

*-Salvador Medina Barahona*

.....

*Nota al margen o Devaneo Culinario*

Omar Carrum y Cibeles Maia me invitaron a ir de picoteo por el Metro del Carmen para comer por la calle. Primero pensé que me estaban invitando, pero terminé pagando por unos platos rotos cuando pasamos por el griego. Era un plato que se come frío, le llaman democracia. Igual comimos de todo un poco. Friganta tapa arterias. Unos dulces contemporáneos que provocan caries. Sancocho con público y repetición Jaramilla. A la bucólica narración le faltó a veces cuerpo; otras veces, tono. No me intoxicaron con la voz. Se ve que no me querías seducir porque no me emborracharon. Pero bueno tal vez no soy su tipo.

*-Felipe Salazar*

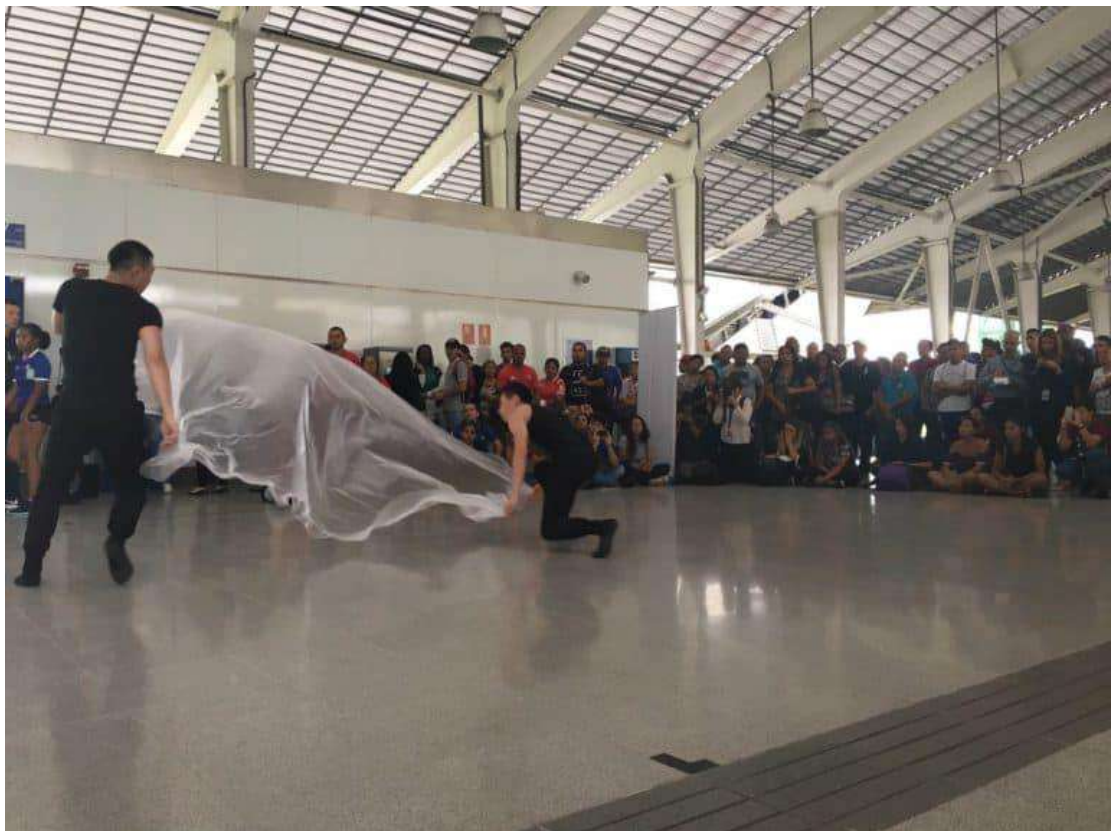
\*textos a partir de la propuesta danzaria de Omar Carrum (México) y Cibeles Maia (Brasil) en el Metro de Panamá, estación Iglesia del Carmen.

...

B dance (Taiwán) en el Metro Albrook

Oct 9, 2017

***desde el otro lado del atolón nuclear  
como niños internados o expulsados de toda academia  
juegan con el artefacto más mortífero jamás diseñado por el hombre: Una  
bolsa de plástico.***



*-haikú de Felipe Salazar, ante el acontecimiento provocado el sábado 6, por el dúo taiwanés B Dance en el Metro de Panamá, estación Albrook. Foto de Ximena Eleta.*

...

Si tres mujeres están presentes

Oct 8, 2017

si tres mujeres están presentes

si cada una articula su propia ruta de movimiento

si ellas tienen tres tonos, tres tiempos, tres ritmos

si una música más grande que ellas solemniza el ambiente

si un espacio danzario se articula como uno fílmico

si estos fotogramas se montan de maneras arbitrarias

si miramos frontalmente pero pareciese que una pantalla inexistente nos lanzara lo  
suficientemente lejos

si un micrófono también puede echar una bala

*(la palabra no dicha también mata)*

si la disposición de los cuerpos permite contar una historia fallida

si todas nuestras historias en realidad son del cuerpo y son fallidas

si un hombre es el centro de todo esto

si el fantasma masculino siempre acecha

si las mujeres no saben que son ellas los fantasmas ellas masculinas

si lo femenino es algo con lo que él no puede

si son siempre cuerpos sexuados quienes relatan todos los delirios

si el delirio es el lugar de la danza

si todo esto es un asunto tan personal como político

si varias luces también nos enfocan, nos apuntan: quiénes son / somos los  
culpables

si el espacio escénico siempre es un pretexto

para filtrar todo esto.

\*apuntes de Bertha Díaz ante la obra de Luis Sierra “Be Hopeful”, presentada el sábado 7 de agosto a partir de las 20h en el teatro Anita Villalaz.

...

Moverse en el espacio, mover el espacio

Oct 8, 2017



Estamos en el biomuseo

*(sábado 7. 16h)*

un grupo de cuerpos danzantes juegan a varios niveles del edificio.

nos desplazan en tanto espectadores

las arquitecturas son intervenidas

los cuerpos también son intervenidos por las arquitecturas

*(precisión:*

*no solo los cuerpos se mueven en el espacio*

*los cuerpos mueven al espacio*

*la mirada es movilizada también*

*todos los cuerpos bailan, todos los espacios son cuerpos que bailan:*

*la danza acontece)*

el vocabulario común manejado por los bailarines

permite una unidad

el espectador a medida que se desplaza

ensaya su propia narrativa

la ubicación le permite estar lo suficientemente lejos

lo suficientemente dentro

lo suficientemente en natural extrañamiento

*(el Pacífico rodea este movimiento)*

los cuerpos permiten a la mirada observar dimensiones móviles otras a las cotidianas

una sirena de barco a ratos se escucha

teje la banda sonora que acompaña a estos trazos

los límites entre el marco de este espacio danzario-danzado y el afuera del mar

repentinamente se desdibujan

*(no hay tiempo ni espacio definidos. ¿cuánto dura esto?)*

un pequeño oleaje habita en nosotros.

*-Bertha Díaz*



...

**el edificio es una ensalada de frutas amplificado en la cuarta dimensión  
las hormigas tratan de sobrevivir en los pliegues de ese lienzo deformado.  
ahí sobreviven a una inmensa lupa que ya quemó el istmo centroamericano  
pero sigue cobrando vidas.**

*-Felipe Salazar*

....

Una enorme, colorida, dinámica estructura en medio de dos aguas va despertando de su siesta dominguera cuando más de un centenar de criaturas se desplazan en su vientre. La tarde no será la misma tras el primer bostezo: mar, salitre, música y la invitación de abandonar el vientre para encontrarse con agentes vivos de la danza. La sinergia se va dando caóticamente ordenada. Hay voces que invitan al desplazamiento. Unos y otros van hacia afuera, hacia donde música y paisaje los llaman y de pronto, ¡zas!, las contorsiones, los movimientos apretados y sueltos en el cuerpo, un cuerpo para algunas decenas de ojos, avivado por la música y, por qué no, por las miradas en franco asombro. Danza e intemporalidad solo son interrumpidas por el silbato de un barco que marca las transiciones, invita a los desplazamientos. Un subir y bajar de escaleras. La apropiación del espacio. Hacia arriba, hacia abajo, hacia dentro, hacia afuera. Otro cuerpo, otro ritmo, otra dinámica. Antes la motricidad y la conciencia de la danza. Ahora el cuerpo de la bailarina integrándose a las ondulaciones de la estructura, a su geometría irreplicable. No hay un ángulo igual en ese edificio que cuenta nuestra historia, nuestro emerger de las aguas siglos ha. Como no es igual lo que acontece frente a una gente y otra que han hecho un clic intemporal con los danzantes... Sí. Ha habido otro desplazamiento, el engranaje opera con una naturalidad asombrosa. Se

juntan dos, tres, cuatro bailarines. Nos hacen apelmazarnos en torno a un círculo, luego frente a una escalera de caracol, más tarde ante la fachada “frontral”. ¡Para entonces, ya somos parte de la danza! ¡Somos el Cuerpo mismo de la Danza! Somos arrastrados por la imantación del centro. Allí donde todo empezó todo termina. Multitud frente a multitud. Comunión de los roles. La música calla. La tarde es otra cosa. El gigante se va quedando deshabitado otra vez. En su vientre solo el eco de una fragorosa ocupación...

*-Salvador Medina Barahona.*

***tres miradas sobre una muestra del proceso de laboratorio dirigido por Omar Carrum (México) y Cibeles Maia (Brasil), con/para un grupo de bailarines locales y residentes en esta ciudad.***

...