

LOS COREÓGRAFOS INVISIBLES

Constanza Brncic

Albert Tola

Amalia Giannoutsou

***Resumen.** En este texto intentamos abrir un espacio de reflexión sobre las implicaciones pedagógicas de PI(E)CE, un proyecto con carácter artístico, social y educativo en escuelas secundarias de Barcelona. contaminando nuestras ideas, perspectivas y aspiraciones, creamos este texto como una cruce de nuestras experiencia en PI(E)CE y sus implicaciones pedagógicas. Abordaremos el tema de la relación entre el cuerpo, la palabra y el otro, reflexionamos sobre la transgresión y el empoderamiento de las identidades y nos acercamos a una pedagogía de contacto que, cuestionando el discurso hegemónico escolar, crea espacios alternativos dentro de la escuela.*

***Palabras clave:** cuerpo, palabra, el otro, identidad, espacio*

***Abstract.** In this text we are attempting to open a space for reflecting on the pedagogical implications of PI(E)CE, an artistic, social and educational project that takes place in secondary schools in Barcelona. By contaminating our ideas, perspectives and aspirations, we created this text as a crossroad of our experiences PI(E)CE and its pedagogical implications. We are tackling the relationship between the body, the word and the other, we are reflecting on the transgression and empowerment of identities and we are approaching a pedagogy of contact that, by questioning the hegemonic scholar discourse, creates alternative spaces within the school institution..*

***Keywords:** body, word, the other, identity, space.*

INTRODUCCIÓN

Creado el 2011 por la coreógrafa Constanza Brncic y el dramaturgo Albert Tola, el PI(E)CE empezó como un proyecto intercultural e intergeneracional de creación escénica realizado en los institutos de Mila i Fontanals y Consell de Cent, en el barrio de Raval en Barcelona. Este año Amalia Giannoutsou participó como investigadora con el objetivo de explorar estas interacciones para su investigación doctoral. Durante ocho meses trabajamos dentro el horario escolar de los institutos donde, colaborando con los profesores, los estudiantes y gente mayor del barrio, sumergimos en un proceso de creación colectiva y construimos una red de relaciones e intersecciones entre personas con procedencias, culturas, lenguas y edades diversas. El resultado de estos encuentros es una obra artística que explora las entrecruzas entre el “yo” y el otro, “lo propio” con lo colectivo, el movimiento, el cuerpo y el lenguaje: “Los coreógrafos invisibles”.



Elie Wiesel en su obra “La Noche” escribió que lo que podemos aprender de la historia es que las personas han sido unidas por preguntas y divididas por las respuestas. Nosotras tres partimos de disciplinas diferentes pero a la vez cercanas. A lo largo de este año varias preguntas nos han unido y nos han motivado a reflexionar desde nuestros lugares sobre las implicaciones de esta experiencia. Lo que intentamos con este texto es crear un tejido de nuestras perspectivas, ideas y puntos de vista sobre lo que ha sucedido. Reconociendo nuestra debilidad que se esconde en los límites de la lengua, intentamos entrelazar y transmitir en pocas palabras e imágenes nuestras experiencias e intentar dar respuestas en cuestiones como ¿Cuáles son las relaciones pedagógicas que se han generado? ¿Qué podemos aprender de ellas? ¿Qué espacios crean? Se trata de nuestra manera de contribuir en la búsqueda de nuevos retos, posibilidades y caminos para la educación y el arte.

CUERPO, LENGUAJE Y ALTERIDAD: LA PARADOJA DE LA EXPRESIÓN

En una serie de conferencias radiofónicas para la emisora nacional de radio francesa, el filósofo Maurice Merleau-Ponty hace la siguiente afirmación: “el ser humano no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu *con* un cuerpo, y sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas” (Merleau-Ponty, 2002: 24). El ser humano está pues entre las cosas, arraigado en

ellas, vive entre ellas a través de su cuerpo. No solamente está arrojado a un mundo natural, sino que también nace a un mundo cultural, a un mundo con lenguaje, a un mundo habitado por otros. Desde esta perspectiva, la expresión es gesto, gesto lingüístico, gesto del cuerpo, movimiento del ser humano en su entorno, movimiento hacia la alteridad y, sobretodo, movimiento intersubjetivo.

La expresión, sin embargo, no es nunca transparente, siempre nace de una paradoja: al querer significar nuestra experiencia del mundo y de los otros, creamos algo que, a la vez que lo refleja, se aleja de él. Lo creado está entonces ahí otra vez, fuera de nosotros, desprendido de la experiencia que lo hizo nacer. Pero su vida continua, porque aquello creado nos provoca una experiencia nueva. Percibimos el reflejo del otro en su gesto y esa percepción es una experiencia en sí misma.

Estas ideas subyacen, de algún modo, en nuestro trabajo escénico. Ni la palabra puede explicar del todo la experiencia del cuerpo, ni el cuerpo puede significar del mismo modo que la palabra, y sin embargo, ambos tienen su raíz en un territorio que les es común: el gesto. Cuando voy a decir algo, aún en la escritura, hay una respiración, un impulso que nace de mi cuerpo, de mi estar situado en el mundo. Por tanto, la palabra siempre nace de la experiencia, por mucho que nos pueda llevar a grandes abstracciones e incluso a la negación de lo corpóreo.

Así, durante las sesiones de trabajo, intentamos proponer un espacio en el que gesto corporal y gesto lingüístico nazcan de la experiencia vivida por los participantes sin que haya una jerarquía entre palabra y movimiento del cuerpo. Si partiéramos de un enfoque dualista, cartesiano, esquema que suele subyacer en muchos de los enfoques pedagógicos que se ponen en práctica en la educación académica, probablemente nos tomaríamos más en serio los escritos de los participantes en detrimento de su producción de significación corporal; los consideraríamos como una creación de sus consciencias aisladas de su yo perceptivo (hay varios modelos actuales de filosofía de la mente que abogan por esta postura solipsista). Para nosotros están íntimamente unidas. Eso significa que el estar en un rincón de la sala con la cabeza apoyada en las rodillas, una respiración entrecortada, un caminar apresurado, un grito, un balbuceo y un torrente de palabras dichas o vertidas en un papel, tienen el mismo grado de valor expresivo y, si bien de modos diversos, son por igual portadores de sentido escénico y de significación.

Aquello que evoca un texto dicho en voz alta en el receptor, cargado de imágenes que trascienden el espacio y el tiempo presentes, que sugieren una ausencia, y aquello que produce en la percepción el ver a una mujer de noventa y cuatro años saltando libremente en un escenario, son experiencias distintas, pero al fin y al cabo son experiencias que se inscriben en el cuerpo y que ponen en juego la percepción, la imaginación, la memoria y los afectos de quién las vive al contemplarlas.

Como ya hemos dicho en la introducción, en los grupos con los que trabajamos confluyen distintas edades, diversas culturas, lenguas e idiosincrasias. La traducción cobra en este espacio una gran preeminencia, ya que lo que intentamos siempre es entendernos, entender al otro. La traducción

refleja como ninguna otra forma de comunicación la paradoja de la expresión de la que venimos hablando. Porque la traducción explícita siempre lo incompleto, lo inexacto de la expresión, ya sea lingüística o gestual. Pero esta inexactitud, a la que podríamos llamar distancia, tiene muchos grados y esa gradación nos interesa especialmente en el trabajo de creación del material escénico. Mi experiencia de un momento singular puede reflejarse de forma casi inmediata con una reacción de mi cuerpo e incluso de la palabra. Si nos sentimos pudorosos, quizás nos arderá el estómago y sin saberlo, cerraremos el pecho y bajaremos la mirada. Nos pondremos colorados y la voz nos temblará. Quizás se nos escapen suspiros o nos sea imposible hablar. Descubrimos así que el cuerpo revela mucho de lo que no nos es posible decir. Y, por el contrario, a veces, en el balbuceo, en el tartamudeo de alguien, está oculta una palabra que debe tener esa forma imperfecta, porque aquello que quiere reflejar es precisamente ese miedo a decir. Todo el proceso de creación es una elaboración. Y la elaboración pone en marcha los distintos grados de distanciamiento necesarios para poder sacar fuera de nosotros mismos algo que pueda ser mirado y compartido con los otros, creando un espacio intersubjetivo, un entre en el que se manifiesta el sentido.

En consecuencia, decimos que nuestro trabajo pone en juego una dramaturgia del cuerpo y una coreografía de las palabras. Aunque si bien dramaturgia en su sentido etimológico ya se refiere a la acción (*drama*), como ya sabemos, esta acción se fue relacionando en el teatro occidental a una acción causal, y la figura del dramaturgo se fue asimilando paulatinamente a la del escritor de dramas, siempre en relación estrecha con la situación. De algún modo el dramaturgo parecería relacionarse más con la palabra que con la acción. Sin embargo, en las dramaturgias contemporáneas, se vuelve a la acepción etimológica del término, y por tanto hay un retorno a una concepción más amplia de lo escénico, ganando preeminencia lo que sucede en la escena, de donde emerge la palabra, el gesto, en definitiva, la acción¹. Si bien continúa habiendo teatro hecho a partir del texto escrito por un autor, también coexisten otras formas de teatralidad, en las que la creación nace de la experimentación alrededor de un tema por parte de actores que se mueven, hablan, cantan y bailan en la escena.

¹ Esta idea que esbozamos de forma muy genérica aquí, se puede ampliar y contrastar con la lectura del ya clásico libro: *Teatro posdramático*, de Hans-Thies Lehman (2013).



Dramaturgia del cuerpo no es más que entender la acción del cuerpo en un sentido muy amplio: acción como gesto, como movimiento abstracto, como gesto instrumental (para lograr otra cosa, por ejemplo cambiar la silla de lugar), como estado (la respiración agitada como una acción del cuerpo) y también como palabra.

Por otro lado, la coreografía de las palabras indica que la estructura del significado también tiene que ver con una ordenación espacio/temporal del gesto lingüístico, que el cuerpo, portador y receptor de palabras, las habita al mismo tiempo que las contiene. Y al mismo tiempo que las habita, sale de ellas o las expulsa.

Durante nuestro trabajo en el aula siempre estamos atentos a este quiasma, por hacernos eco de la poderosa metáfora merleau-pontyana²: el entrelazarse de la palabra y del cuerpo, el entrecruzarse de uno y de otro sin llegar nunca a confundirse uno en otro. Palabra y cuerpo adoptan diversas distancias y llegan a ser, por breves instantes, el reverso la una del otro.

El trabajo se realiza en un espacio y en un tiempo, donde palabra y cuerpo aparecen, se alejan, se aproximan y se vuelven a alejar. Se hacen sombra el uno a la otra, se iluminan. Se precisan y se vuelven ambiguos, en la niebla y en la claridad. Esta apertura nos permite a todos los participantes poder estar desde lugares distintos. Y todos los lugares se vuelven singulares e importantes para la pieza y para el grupo.

Si de lo que se trata es de expresar la experiencia de las cosas, y aquí coincidiríamos con la perspectiva fenomenológica que Husserl inaugura y de la que bebe Merleau-Ponty, en un escenario

² Esta metáfora aparece en su obra inacabada y publicada póstumamente, *Lo visible y lo invisible*.

que incluye una gran diversidad de perspectivas y de experiencias, nos encontramos siempre en ese lugar paradójico, en el que nada de lo que se diga o se baile podrá nunca expresar con precisión la experiencia vivida. Por eso mismo convertimos en una búsqueda, en un camino de elaboración, en una experiencia misma, esta creación de sentido que es colectiva y que necesariamente adquiere una forma indirecta, ambigua, si bien clara y reveladora a la vez.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FORMALES

A nivel de lenguaje escénico hay una tensión nuclear de opuestos que subyace en nuestro trabajo, un oxímoron que sostiene y aviva las piezas: la tensión entre la fragilidad que emerge de sus intérpretes cuando están en escena en combinación con su empoderamiento.

Hacer visible la fragilidad dista mucho de poner en escena a los participantes como víctimas de la sociedad. El trabajo que realizamos entorno a la fragilidad guarda relación con un sentimiento de perplejidad relativo a la formación de la identidad en el mundo contemporáneo. La perplejidad y la búsqueda del empoderamiento que otorga la asunción de una mirada propia nos une a quienes estamos fuera y dentro del escenario.

Es la exposición frontal, ante el público, tanto de los textos escritos por los alumnos como del lenguaje del movimiento que nace de ellos, aquello que genera este estado de fragilidad del que hablamos; a través del lenguaje corporal y de la palabra los participantes se revelan a sí mismos.

En los textos, por ejemplo, impera un tono a la vez sincero y artificiosamente teatral (he aquí, otra de las paradojas que tensan la pieza). Los textos surgen de un proceso de diálogo entre los alumnos y nosotros. Se generan escritos en sesiones de escritura conducida. Posteriormente, los elaboramos, sintetizándolos y buscando un valor poético o asociativo, cómico o dramático, es decir, tratando de destilar la esencia de cada texto. Este proceso de condensación genera una textura literaria, costosa de lograr, en la que el alumno siente la palabra a un tiempo como propia y ajena.

Como comentamos anteriormente desde otro ángulo en relación a la distancia, hay una distancia hacia la palabra propia que la vuelve teatral. A la vez, esta distancia es la que permite que el texto sea actuable sobre un escenario, como si no se tratara de ellos mismos o de su palabra. Y cuanto más técnicamente trabaja, más tendemos a vislumbrar la energía de esa persona a través del texto dicho por ella. Suavizamos pues la “paradoja del comediante” de Denis Diderot (1994) en lugar de fingir ser otro con frialdad para lograr una emoción en el espectador, nuestros actores, cuanto más se representan a ellos mismos, más se acercan a sí realmente, es decir, en apariencia...



Un proceso análogo ocurre a nivel de movimiento; la coreografía nace de ellos y, a su vez, es elaborada por nosotros. La tensión entre un movimiento propio y la elaboración del mismo como artificio, genera esta misma distancia capaz de teatralizar el gesto que nace del impulso espontáneo.

Por otro lado, la verdad humana, social y ligada a las circunstancias de las personas con las que trabajamos es tan contundente que requiere de una distancia para poder ser puesta en escena. A su vez, tenemos crecientemente la sensación de que el espectador no se conmueve tanto con la emoción en estado puro sobre el escenario como con la percepción de la tensión escénica. Dicho de otro modo, creemos que el espectador está más interesado en la tensión que en la emoción sincera. La emoción contenida por la técnica teatral que, si bien de manera rudimentaria, los chicos y chicas alcanzan suficientemente, es mucho más poderosa en escena que la emoción humana y directa sin filtrar, porque la teatralidad impuesta sobre lo humano o real, genera una tensión. Una de las personas mayores con la que hace cinco años que trabajamos, la noche del estreno del último espectáculo, “Los coreógrafos invisibles”, ante la efusividad de los comentarios del público, que afirmaba haber vivido un estreno tan cálido, replicaba, que en cambio desde dentro él había sentido la función algo mecánica. Por otro lado, otras funciones en las que él se había sentido más cerca de su emotividad, el público había reaccionado de manera más fría. Estamos convencidos de que la percepción del compañero es justísima: era esa frialdad de ejecución aquello que provocaba una concentración sobre lo técnicamente teatral, que contenía la emoción de estar hablando de sus

propias vidas, y por consiguiente la matizaba y la hacía emerger en forma de tensión escénica.

En los cursos de escritura, en las salas de ensayo, en el medio teatral en general, suele emplearse la expresión “funciona o no funciona”. Pero como dice la dramaturga Victoria Szpunberg, el teatro no es una lavadora. Proponemos otro término para hablar de la potencia teatral de una obra o de un dispositivo escénico: si tensa o si destensa. Cada vez se asienta más en nosotros la idea de que se puede hacer una obra de arte con todo menos sin tensión. Como sabemos, la cuestión radica en que esa tensión puede construirse oponiendo los elementos más diversos. Hay tensiones situacionales, pero luego las hay estéticas, conceptuales, musicales, asociativas, y de muchas otras clases. Al prescindir a menudo de elementos situacionales, y al moverse en una relación más asociativa o abstracta entre la palabra y el cuerpo, no sabemos si nuestras piezas funcionan, la verdad. Sin embargo, hemos de confesar que, al calor de este punto de vista, cuando nos preguntamos si nuestras piezas están tensadas, nos damos una respuesta que desbanca el problema de si una obra funciona o no funciona.

Durante el proceso de creación de una pieza a menudo entramos en conocimiento de historias que elegimos no contar. Un pudor nos frena: no queremos convertir a los participantes en casos ejemplares. Para que puedan mostrarse de manera sincera y así reflejar en escena el estado de perplejidad que genera la formación de la identidad, los participantes no pueden ser víctimas sobre un escenario. Hay que estar muy atentos para no caer en un uso pornográfico de su intimidad. La línea es frágil, pero en cuanto es cruzada, y ni que sea un ápice de condescendencia se cuele en el escenario, hemos dejado de poner en escena a una persona, con toda su complejidad, y lo que se tiene enfrente es una visión de la persona bidimensional, digerible, abarcable y estereotipada en función de sus circunstancias, de su país de origen y de su clase social. Sin embargo, nosotros intentamos que nuestros espectáculos hablen de la identidad como un espacio misterioso del ser que escapa a cualquiera de esas categorías. Por ello, nuestro trabajo consiste en que los viajes externos se conviertan en viajes internos. Preferimos trabajar creando paisajes asociativos, analógicos tanto a nivel de movimiento, como a nivel textual, en los que lo político, lo social o lo biográfico, aparecen de manera indirecta, velada, poniendo la imaginación como sustrato, denominador común y motor de la identidad.

Trabajar la imaginación desde el cuerpo y desde la palabra permite que salgan a la luz de manera lúdica los miedos, experiencias, realidades y alegrías que alimentan el inconsciente colectivo del grupo, y que exploramos durante el proceso y ponemos en escena en el espectáculo.

Trabajar en PIECE significa romper constantemente con nuestros estereotipos, a niveles mucho menos conscientes de lo que uno diría. Ver convivir a chicas de Pakistán con pañuelo, con chicas de la República Dominicana con un escote marcado, o incluso muchachas de un mismo país que, según si sus padres son musulmanes o no, van vestidas de manera occidental o van tapadas, junto

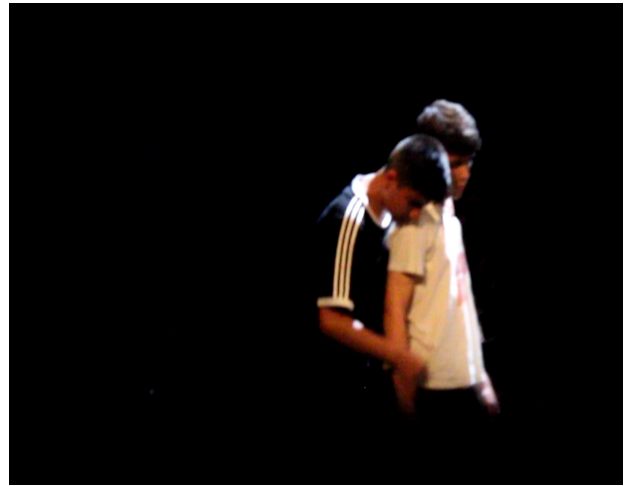
con muchachos marroquíes, de Bangladesh o latinoamericanos, es un entrenamiento en el respeto importante. En un aula, sobre un mismo escenario, colisionan cuestiones de género, clase social, nacionalismo, relación con lo masculino y con lo femenino, relación con el cuerpo y con el lenguaje. No olvidemos que algunos de nuestros alumnos forman parte de aulas de acogida, están recién llegados y no hablan en ocasiones ni catalán ni castellano.

RE/DE/CONSTRUYENDO ESPACIOS, O, A MODO DE CONCLUSIÓN

El proyecto PI(E)CE nos ofrece una otra mirada de una enseñanza que bebe de las metáforas performativas. Podemos crear una metáfora entre el aula donde se dan las clases y la sala de un teatro. En este caso, en la educación formal los estudiantes suelen componer el público y el maestro se encuentra frecuentemente al centro del escenario, encargado de las tareas de ofrecer conocimiento (Garoian, 1999). Pero el modo en el cual toma forma el PI(E)CE nos hace imaginar la posibilidad de una reconstrucción de la escena educativa y de un nuevo planteamiento de la pedagogía que, cuestionando el contexto formal de la clase y las relaciones dominantes entre alumnos y profesores, es capaz de reconstruir el lugar del cuerpo en la educación.

En el PI(E)CE tal práctica empieza por la transformación de la clase en un escenario abierto. Un lugar donde los estudiantes juegan con ideas, imágenes, narrativas y crean arte que representa sus luchas culturales. Los textos son suyos y la coreografía se desvela en momentos de espontaneidad: el cariño entre dos amigas, el niño que quiere hacer vueltas al suelo. Las performances de los estudiantes se convierten, por lo tanto, en actos que conectan lo bibliográfico con lo pedagógico, lo artístico y lo político, una forma de activismo, una praxis que traspasando lo lingüístico, lo cognitivo y lo racional inspira a las personas de celebrar su espontaneidad (Conquergood, 2002).

A nivel pedagógico, entonces, hablamos de una práctica corporeizada que, intentando escapar de los rituales escolares de normalización y abrazando la diversidad, pone énfasis en las voces, los cuerpos y las experiencias de los estudiantes y desafía las formas de enseñanza existentes. A través de estrategias performáticas y performativas, se construyen espacios donde los cuerpos pueden escapar del aprendizaje estrictamente intelectual y donde se rompen las fronteras que dividen el cuerpo con la mente, la teoría con la práctica, lo individual con lo colectivo. Espacios donde podemos dudar sobre la manera que tejemos nuestras relaciones y donde se entran en juego el conflicto y la resolución, la resistencia y la implicación.



Unos de los elementos fundamentales que inspira este juego con el espacio (educativo y social) y que visibiliza las relaciones, las tensiones y las negociaciones que ocurren dentro de él, es el contacto. Hablando del contacto no nos referimos solo al contacto físico pero también a una dimensión simbólica del cuerpo. En las narraciones personales de los alumnos se desvelan sus relaciones y sus vivencias cotidianas; algunos son relatos de cariño y de amor, otras son historias de traición y de dolor. Se despliegan sueños, aspiraciones, miedos e inquietudes. Todo esto se refleja en algunos de los textos de los alumnos donde ellos- después de una invitación de imaginar su lugar preferido- encuentran este espacio en una otra persona: la hermana que inspira a la lucha diaria, los amigos que no juzgan y abrazan, el amante que traicionó pero sigue querido... Las narraciones se realizan de una manera ficticia a través del cuerpo, convirtiéndolo en un sitio de conciencia, de significado simbólico y de experiencia y nos abren la mirada en un repertorio de relaciones y de tensiones: la lucha, la negociación, la reconciliación, la disputa, la contradicción, el diálogo.

El poder, pues, del contacto consiste en justo este acto de compartir (historias, cuerpos, emociones) y es un acto que se construye a partir de la mirada y la escucha, la vulnerabilidad y la confianza y genera un tipo de relación afectiva y sensorial con el otro (Vidiella, 2012; 2014). A través del proyecto la palabra y el movimiento han cruzado caminos y nos motiva de reflexionar para crear una reflexión sobre estos espacios de (des)encuentro con el otro, un otro que siempre afectara nuestra manera de ser.

BIBLIOGRAFÍA

Conquergood Dwight (2002) "Performance Studies, Interventions and Radical Research" in *The Drama Review*, 46(2), p. 145-156.

Garoian Charles R. (1999) *Performing Pedagogy. Toward an Art of Politics*. New York: State University of New York Press.

Vidiella, J. (2012). Espacios y políticas culturales de la emoción. Pedagogías de contacto y prácticas de experimentación feministas. En A. Collados, & J. Rodrigo, *Transductores: pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro de arte José Guerrero, 78-97.

Vidiella, J. (2014). De fronteras, cuerpos y espacios liminales. *Revista digital do LAV*, 78-99.