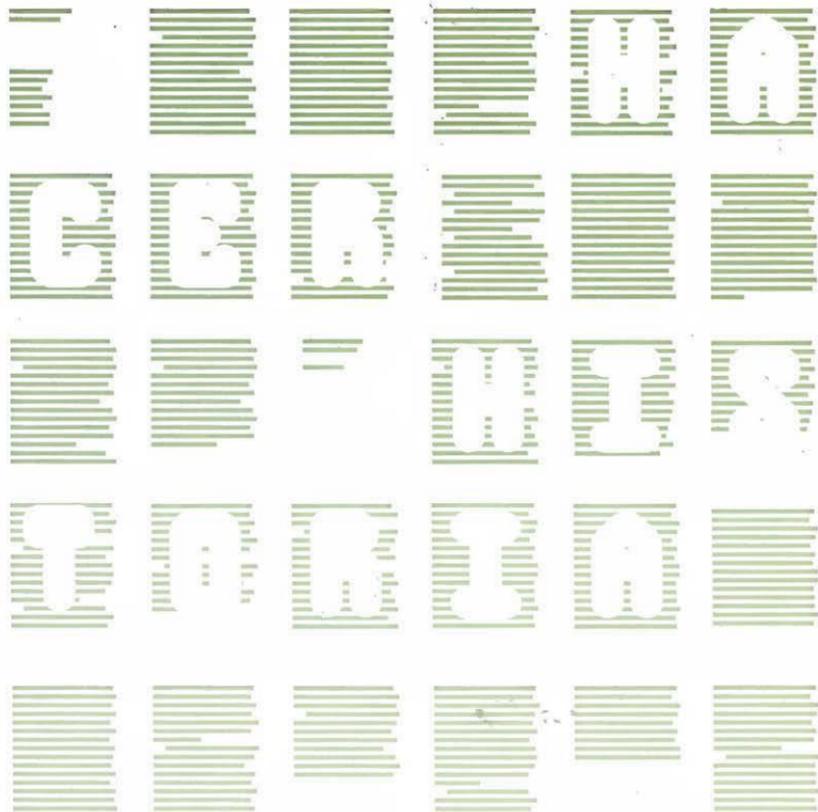


[CdL#3]: DANZA Y PENSAMIENTO

Hacer historia

Reflexiones desde la práctica de la danza

Isabel de Naverán (ed.), Rabih Mroué, Ric Allsopp, Victoria Pérez, Ixiar Rozas, Janez Janša, Goran Sergej Pristaš, Olga de Soto, Ana Vujanović, Jaime Conde-Salazar, Noemi de Haro, Rebecca Schneider y Mårten Spångberg



Isabel de Naverán es cofundadora de ARTEA e investigadora del Archivo Virtual de Artes Escénicas. Profesora invitada en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UAH) y el Máster en Artes y Ciencias del Espectáculo (UPV/EHU). Forma parte del consejo editorial de *Cairon*, *Revista de Estudios de Danza* y es coeditora de *Cuerpo y Cinematografía* (2008).

Rabih Mroué es actor, director teatral y miembro del consejo editorial de *TDR*, *The Drama Review* (Nueva York). Es cofundador de la asociación Board of Beirut Art Center (BAC, Líbano). En 1990 comenzó a dirigir sus propias piezas escénicas. En 2010 gana el premio de artes escénicas de la Fundación de Arte Contemporáneo y el premio Spalding Gray.

Ric Allsopp es cofundador y coeditor de *Performance Research*, (Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis). Es profesor invitado del HZT / Universidad de las Artes, Berlín (Master Solo / Dance / Authorship) y del ARTEZ, Arnhem (Máster en Coreografía).

Victoria Pérez es Doctora en Filosofía por la Universidad de Salamanca. Profesora en la EUV Frankfurt (Oder), en el Máster en Coreografía y el Grado en Danza de la Palucca Schule (Dresden), en el Máster SODA (UdK, Berlín) y en el Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual (UAH). Es investigadora de ARTEA y editora de *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008).

Ixiar Rozas es escritora, dramaturga y realizadora de documentales. Publica artículos, poesía, teatro y narrativa. *Negutegia* (2006) es su novela más reciente. Cofundadora de 'Periferiak', encuentros entre pensamiento crítico y prácticas artísticas celebrado en Italia y País Vasco (2002-2007).

Janez Janša es autor, *performer* y director de escena. Autor del libro *Jan Fabre: La discipline du chaos, le chaos de la discipline*, (Armand Colin, París 1994) y director editorial de la revista *Maska* de 1999 a 2006. Actualmente dirige el Instituto para la publicación, producción y educación *Maska* en Liubliana.

Goran Sergej Pristaš es profesor en la Academia de Arte Dramático de la Universidad de Zagreb, que ofrece tanto licenciatura como Postgrado en dramaturgia. Es dramaturgo y miembro del colectivo de *performance* BADco. Fundador de la revista de estudios en artes escénicas *Frakcija*.

Olga de Soto es coreógrafa, formada en la escuela CNDC (Angers). Continúa su formación en Bélgica creando su primera pieza en Bruselas en 1992; desde entonces mantiene una intensa actividad y ha trabajado con Boris Charmatz y con Jérôme Bel. Ha sido coreógrafa en residencia en La Raffinerie (Centro Coreográfico de la Comunidad Francófona de Bélgica) durante los años 2006 y 2007.

Ana Vujanović es Doctora en Theatre Studies, teórica y dramaturga. Editora de la revista y colaboradora de la plataforma TkH (Teoría Caminante, Belgrado); desde 2010 trabaja en Les Laboratories d'Aubervilliers. Es profesora invitada en el Postgrado de Estudios Interdisciplinarios en la Universidad de Artes de Belgrado y autora de *Destroying Performance Signifiers* y *An Introduction to Performance Studies* (con A. Jovicic).

Jaime Conde-Salazar es licenciado en Historia del Arte (UCM). Obtuvo su MA en Performance Studies (NYU) en 2002 gracias a una beca MEC-Fulbright. Ha colaborado como crítico en revistas como *Por la Danza* (Madrid), *SuzyQ* (Madrid), *Ballet/Tanz* (Berlín), *Mouvement* (París), *Hystrio* (Roma) y *Obscena* (Lisboa). Entre 2003 y 2006 fue director del Aula de Danza Estrella Casero de la UAH.

Noemí de Haró es Doctora en Historia del Arte (UCM), profesora superior de viola (Conservatorio Superior de Música de Córdoba) y ha realizado el Máster de Museología de la Universidad de Granada. Forma parte de la red y proyecto internacional de investigación *Marie Curie European Protest Movements since the Cold War*.

Rebecca Schneider es investigadora y teórica de artes escénicas. Jefa del Departamento de Artes Escénicas y Estudios de Performances en Brown University, Providence (Road Island). Ha publicado numerosos ensayos en revistas y libros especializados.

Mårten Spångberg es artista, coreógrafo y teórico afincado en Estocolmo. Con el arquitecto Tor Lindstrand inició el International Festival, una práctica en la que se encuentran la arquitectura y la coreografía. Es organizador y comisario de varios festivales en Suecia y otros países. Desde 2008 es el director del Máster en Coreografía de la Universidad 'College of Dance' de Estocolmo.





CdL
CUERPO DE LETRA
DANZA Y
PENSAMIENTO

[#3]

Hacer Historia

Reflexiones desde la
práctica de la danza

ISABEL
DE NAVERÁN (ED.),
RABIH MROUÉ,
RIC ALLSOPP,
VICTORIA PÉREZ,
IXIAR ROZAS,
JANEZ JANŠA,
GORAN SERGEJ PRISTAŠ,
OLGA DE SOTO,
ANA VUJANOVIĆ,
JAIME CONDE-SALAZAR,
NOEMI DE HARO,
REBECCA SCHNEIDER Y
MÅRTEN SPÅNGBERG

Centro Coreográfico Galego

Institut del Teatre

Mercat de les Flors

Consejo asesor de la colección CdL#3

Francesc Casadesús, Carles Guerra, Ramon Jovells, Inma López, Pilar Peña, Magda Polo, José A. Sánchez y Mercè Saumell.

Coordinadora editorial: Magda Polo

Diseño: Roger Adam

Maquetación: Menú de Comunicació

Primera edición: julio de 2010

© Isabel de Naverán (ed.)

© de los textos, sus autores

© de Ana Vujanović

© de las fotos, sus autores

© de esta edición: Centro Coreográfico Galego / Institut del Teatre / Mercat de les Flors

ISBN del Mercat de les Flors: 978-84-614-2802-1

Impreso en: Grupo Gráfico Delma

Depósito legal: B-35364-2010

Impreso en España. Printed in Spain.

Reservados todos los derechos. Se prohíbe la reimpresión o reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento electrónico o mecánico, fotocopia o grabación o cualquier sistema de almacenamiento o recuperación de información, incluidos los hoy en día desconocidos o inexistentes, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

Agradecimientos

Quiero agradecer a los autores y autoras de los textos que forman este libro su participación y la disposición de los miembros del consejo asesor al aceptar con entusiasmo mi propuesta. Gracias también a Idoia Zabaleta, a José Antonio Sánchez y a todos los participantes del proyecto Autonomía y Complejidad: Igor de Quadra, Matxalen de Pedro, Vicente Arlandis, Sandra Gómez, Oier Etxebarria, Helena Golab, Gabriel Ocina, Victoria Pérez, Ana Buitrago, Maria José Cifuentes, Ixiar Rozas y Quim Pujol.

Isabel de Naverán (ed.)

ÍNDICE:

1. Introducción. Hacer Historia. Isabel de Naverán
p. 9
2. El cuerpo marcado por la guerra. Rabiñ Mroué
p. 17
3. Futuro perfecto. Ric Allsopp
p. 31
4. Replantear la historia de la danza desde el cuerpo.
Victoria Pérez
p. 53
5. ¿Y si resulta que nos lo inventamos? Ixiar Rozas
p. 69
6. Reconstrucción 2. Janez Janša
p. 85
7. Operación, recreación, reconstrucción. Goran Sergej
Pristaš
p. 115
8. historia(s). Olga de Soto
p. 125
9. El "salto del tigre": un método para reexplicar la
historia de las escenas locales. Ana Vujanović
p. 135

10. Conversación con Iago Pericot sobre MozartNu (1986-2008).
Isabel de Naverán

p. 147

11. Postales romanas. Jaime Conde-Salazar y Noemi de Haro

p. 157

12. Los restos de lo escénico (reelaboración). Rebecca Schneider

p. 171

13. ¿Por qué "El arte de crear danzas" ahora? Entre el "¿qué es...?"
y la coreografía. Mårten Spångberg

p. 199

1

Hacer Historia

Introducción

Isabel de Naverán

*"Articular históricamente el pasado no significa reconocerlo
'como realmente fue'. [...] Significa apoderarse de un recuerdo
cuando se ilumina en un momento de peligro."*

Walter Benjamin

Las imágenes que despierta una frase como esta, en la que el recuerdo es un desierto en expansión y el momento de peligro corte cegador con riesgo de alucinación, hacen entrever una aproximación radicalmente diferente al concepto de historia. Poder, recuerdo, peligro. No en vano varios autores presentes en este volumen recurren a las reflexiones de Benjamin para articular su discurso. Porque para ser críticos mirando al pasado, conscientes de estar haciendo presente cuando volvemos la vista atrás, es necesario arriesgarse; arriesgarse a que nada sea como habíamos imaginado.

Todo ejercicio de memoria requiere un método, como mostró gráficamente John Cage con su *Composición en Retrospectiva*.¹ La expresión "Hacer Historia" en este libro surge, por tanto, del deseo de iniciar un trabajo crítico de actualización ¿Cuáles son los momentos de peligro a los que nos enfrentamos? ¿Es posible apoderarse de un recuerdo cuando (se) ilumina, sin transformarlo? Hacer o practicar la historia es desvelar los modos en que ésta se escribe y al mismo tiempo advertir lo que la historia hace.

Vayamos caso por caso:

A comienzos de 2008 el artista serbio Saša Asentić y la teórica Ana Vujanović presentaron *Un salto de tigre al pasado (genealogía evacuada)*, una

vídeo instalación que trataba de reconstruir la escena de la danza en Serbia desde 1920 hasta el año 2000. Considerando que la danza contemporánea en los países de Europa y Estados Unidos había surgido, mayormente, de los procesos de democratización, el reto de Asentić y Vujanović consistía en rescatar testimonios locales que desvelaran una posible existencia del 'espíritu contemporáneo' durante el bloque comunista. La acción no trataba únicamente de recuperar una danza hasta entonces inclasificada, sino sobre todo de cuestionar el concepto de contemporaneidad. La expresión 'salto de tigre' remitía directamente a la teoría política de Walter Benjamin sobre el concepto de historia; los saltos en la historia arrancaban de la continuidad lógica que enlaza consecutivamente el pasado con el presente y el futuro los momentos que se iluminan y repiten. La instalación se articula en torno a una serie de vídeo-entrevistas que recogen opiniones de diversos agentes vinculados a la danza. A modo de archivo vivo, la lista de entrevistados continúa en aumento a medida que sus protagonistas sugieren nuevos nombres de personas a las que entrevistar.

El mismo año 2008, Asentić, una vez más en colaboración con Vujanović, creó un solo extremadamente crítico e irónico que, a pesar de poner en duda los valores establecidos por las principales corrientes, tuvo un gran éxito en Europa y fue programado en festivales como *Tanz im August* (Berlín).² El hecho de que las instituciones criticadas en la pieza asumieran su programación hizo que ésta tuviera que replantearse desde su base. Sin embargo una pregunta lanzada por Asentić durante la *performance* sigue vigente y sin respuesta: ¿Quién tiene el derecho de ser contemporáneo? ¿Quién puede participar de la Historia oficial de la danza? ¿Cómo sobrevivir a la periferia y al mismo tiempo mostrar la especificidad de un artista proveniente de un país diferente?

Boris Groys no lo pudo explicar con mayor claridad cuando escribió que "no hay diferencias entre el arte del oeste y del este europeo, si no fuera porque este último viene de Europa del Este".³

El proyecto *Wonder Beirut* de los artistas libaneses Joana Hadjithomas y Khalil Joreige mostraba por primera vez las fotografías retocadas de Abdallah Farah, aquellas que sirvieron como cartas postales de Beirut en los años sesenta y que todavía circulan por las calles de la ciudad, en su mayor

parte destruida. La exposición mostraba la historia de este fotógrafo y cómo, durante la guerra civil, se había dedicado a quemar sistemáticamente los negativos originales en las zonas correspondientes a las áreas destruidas tras los bombardeos. Bombardeos que recibía como un espectador a través de la televisión, ya que él permanecía oculto y a resguardo en un refugio bajo tierra. Una vez quemados los negativos fotografiaba de nuevo la imagen resultante, pero estas fotografías de la nueva Beirut nunca se revelaban, permaneciendo en estado de latencia. La acción *performativa* de aquel fotógrafo que el visitante de la exposición imagina a través de las tomas reveladas treinta años después refleja de forma simultánea el dolor sufrido y el deseo de apropiarse de una realidad en fuga.

El cuerpo de la guerra no es un cuerpo en lucha, activo, enérgico, sino un cuerpo encerrado, inactivo y a la espera, o así es al menos como lo muestra el trabajo del director libanés Rabih Mroué. Mroué se pregunta qué puede un artista reflejar en escena tras una experiencia como la de la guerra.

En *El cuerpo marcado por la guerra* Mroué describe el cuerpo deforme de una mujer que corre por la calle en Beirut. La escena es observada por un joven francotirador que proyecta en esa figura sus propias enajenaciones acerca de la mujer deseada, a quien imagina oculta bajo el cuerpo deforme que corre calle abajo, hasta que decide disparar. Dispara porque se da cuenta de su incapacidad para mantener una erección mientras visualiza mentalmente el cuerpo ideal de la mujer. Su cuerpo es un cuerpo flácido, estéril.

La flacidez, la desaparición, la ausencia, la latencia, la memoria y la muerte, son temas constantes y comunes a aquellos artistas que tratan de posicionarse frente a su propia historia, y de entender cuál es el lugar que quieren ocupar sin actuar como a menudo se espera de ellos, es decir como víctimas de un conflicto político, sino como sujetos emancipados que deciden cómo quieren construir la imagen de su identidad, y qué lugar desean ocupar en la historia del arte, del teatro y de la danza. Mroué dice que el cuerpo marcado por la guerra "vive dentro de nosotros" y se pregunta "¿Por qué insistimos en esconderlo y suprimirlo?"

The Swedish Dance History (La Historia de la Danza Sueca) es el nuevo libro publicado por el teórico y artista sueco Mårten Spångberg. El libro recoge las aportaciones de cientos de colaboradores internacionales

que han reflexionado en algún momento de su carrera sobre la danza, y no únicamente sobre su historia o sobre la historia de Suecia. Tan irreverente como viene siendo habitual, el mensaje de Spångberg es claro: ¿Cómo escribir la historia de la danza de un país cuyos artistas no entienden de fronteras y cuyos referentes hace tiempo que han dejado de ser sus propios antepasados?, ¿Dónde podríamos situar hoy en día las fronteras del conocimiento o los referentes artísticos? y, en consecuencia, ¿Cómo escribir la historia si nuestras experiencias ya no tienen lugar de forma unidireccional?

La sensación de creciente multidireccionalidad la relaciona Ric Allsopp con una apertura del tiempo y de la experiencia provocada, en parte, por el acceso a tecnologías digitales y la consecuente ubicuidad de datos. La impresión de estar en varios sitios y de varias maneras a la vez comporta la formación de una idea de presente, y por ende de futuro, completamente diferente. El *Futuro perfecto* del texto de Allsopp no sólo alude al tiempo verbal que da por realizada la acción antes de que ésta ocurra (“mañana habré leído este texto”), sino que también guarda una actitud claramente positiva ante la idea de un futuro que no puede ya medirse, al menos no únicamente, con las varas de las causas y los efectos: “el tigre sigue dando saltos”.⁴ La idea de que solamente podemos volver la vista atrás hacia el futuro y, por añadidura, mirar adelante en el pasado,⁵ vertebraba el discurso de Allsopp en relación con el paso del tiempo y subraya la idea de presente, de nuevo, como un momento de riesgo.

El recurso a la reconstrucción de piezas del pasado reciente, iniciado por numerosos artistas, es enriquecedor en cuanto a que pone de manifiesto los aspectos sociales y artísticos que marcaron una época determinada y que difieren de las situaciones actuales. Los cambios generacionales y la ausencia en la transmisión de la experiencia (o su sustitución por la experiencia de la información) hacen que cada vez se den menos diálogos entre artistas de diferentes generaciones. La reconstrucción sirve entonces para reunir miradas culturales y reavivar las experiencias desde la acción, y no únicamente desde la teoría. Pero reconstruir una pieza no implica necesariamente una reposición fiel del original. En efecto, este tipo de actitudes corren el riesgo de mitificar los trabajos por el simple hecho de pertenecer a un pasado irrecuperable. Lejos de adoptar actitudes nostálgicas, las propuestas más interesantes utilizan el pasado para reflexionar sobre

el presente. Por tanto, es importante asumir la tarea de la reconstrucción de forma crítica y profundizar en los aspectos y condiciones genuinas a cada trabajo y contexto porque la reconstrucción es también un modo de *historiación* y, como señala el artista esloveno Janez Janša, "todo intento de *historiación* significa ordenar los hechos de una manera determinada".

En los últimos años, Janša ha reconstruido piezas creadas en Eslovenia durante las décadas de los años sesenta y setenta. Su mirada crítica le ha llevado a establecer una diferencia radical entre los conceptos de reconstrucción y recreación. La finalidad de la recreación, según Janša, sería la de traer una obra del pasado y repetirla con la mayor fidelidad posible. Sin embargo sabemos que, pese a todo intento de recreación del pasado, lo único que no podemos reponer es el público, los espectadores, como no se pueden recuperar los códigos culturales de una época. Por su parte la reconstrucción implica, a diferencia de la recreación, abordar el proyecto como un proceso de investigación que ayude a desplegar todos los aspectos de entonces y de ahora que hacen que entendamos la danza como una práctica radicalmente crítica. La reconstrucción apela sin dudar al presente como el único momento del que podemos hacernos responsables. Utiliza el pasado para reflexionar sobre el momento actual.

En Julio de 2009 Janša dirigió un seminario sobre reconstrucción en la Universidad del País Vasco en Bilbao. Su propuesta se articuló en torno a la idea de que una pieza eslovena de 1972 se había mostrado en Bilbao en 1973. Los participantes de este seminario trabajamos en la elaboración de evidencias que demostraran la existencia de este hecho ficticio. La ficción aquí es una estrategia para, desde la distancia de un hecho que reconocemos imposible, auscultar la situación de entonces y compararla con la de ahora. ¿Había alguna posibilidad de que este trabajo experimental y radical, proveniente de un país comunista, se mostrara durante la dictadura franquista? ¿Qué estaba sucediendo entonces en el entorno vasco con relación tanto al arte como a la política? La pieza eslovena que Janša proponía imaginar en Bilbao era en realidad un abstracto homenaje a un partisano muerto ¿Cómo podía ser recibido este discurso teniendo en cuenta las luchas entre el arte y la política en los primeros años de la década de los setenta? ¿Cómo se vería esta pieza ahora y dónde podría estar programada? ¿Qué lenguaje corporal

proponía? ¿Por qué hoy consideramos aquella pieza experimental y cómo era considerada entonces?

Estas y otras preguntas activaron discusiones, debates y proyectos que actualmente se están produciendo dentro del contexto del proyecto Autonomía y complejidad.⁶ En torno a este proyecto, que trata de abordar las cuestiones presentes en este libro y las que de aquí surjan, se reúnen artistas, investigadores y teóricos que trabajan en diferentes contextos en el Estado Español. No es extraño. En primera instancia por la necesidad de hacerse preguntas, de comprobar las diferencias entre la historia que se cuenta y la que cada uno ha vivido o recuerda, y por el deseo de afirmarse en una realidad viva, cambiante, en última instancia.

En cierta medida esta publicación contribuye de manera directa a las investigaciones que se desarrollan en Autonomía y complejidad. Algunos de sus contribuidores, como Ixiar Rozas y Victoria Pérez, participan activamente en el proyecto. Todos los demás lo hacen gracias a la riqueza y complejidad de sus discursos.

Pero para emprender una investigación de este tipo es necesario entender que a menudo las prácticas corporales más relevantes, las que nos transmiten los conflictos y las estrategias desarrolladas, las que muestran el cuerpo como un signo social y cultural, no han sido atendidas ni clasificadas dentro de la historia oficial de la danza.

Bilbao, 2010

Isabel de Naverán es cofundadora de ARTEA e investigadora del Archivo Virtual de Artes Escénicas. Profesora invitada en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UAH) y el Máster en Artes y Ciencias del Espectáculo (UPV/EHU). Forma parte del consejo editorial de *Cairon*, *Revista de Estudios de Danza* y es co-editora de *Cuerpo y Cinematografía* (2008). Actualmente realiza su tesis doctoral en la Universidad del País Vasco.

Notas

1 Introducción. Hacer Historia

Isabel de Naverán

- 1 "My mEmory of whaT Happened is nOt what happeneD" ("Mi recuerdo de lo que sucedió no es lo que sucedió") construye la palabra METHOD (método). *Composition in Restrospect* 1983/88 mesostico inicial.
- 2 La pieza lleva por título *My Private Biopolitics* y continúa en circulación. Actualmente Asentić presenta la pieza junto a una conferencia de Vujanović y un taller de metodologías para agentes locales.
- 3 Citado por Goran Sergej Pristaš en la entrevista *La performance refleja posibles relaciones sociales*, realizada por Isabel de Naverán y publicada en el suplemento cultural Mugalari del diario Gara en Enero de 2009.
- 4 Vujanovć utiliza en su texto esta expresión para referirse a la necesidad de actualizar constantemente esa idea de los momentos que se repiten en la historia, contraria a su concepción lineal.
- 5 Brian Massumi acuña esta expresión "we are looking forward to our own past and looking past into the future" (estamos mirando adelante hacia nuestro pasado y mirando atrás en el futuro) en su ensayo *Strange Horizont. Buildings, Biograms, and the Body Topologic*, (véase <http://www.brianmassumi.com/textes/Strange%20Horizon.pdf>)
- 6 "Autonomía y Complejidad. Metodologías de investigación en danza contemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía". HAR2008-06014-CO2-01 es un proyecto gestionado desde ARTEA. Investigación y creación escénica desde la UCLM y apoyado por el Ministerio de Ciencia e Innovación 2009-2011.

2

El cuerpo marcado por la guerra¹

Rabih Mroué

La mujer tiene cincuenta y pico años y carga con un cuerpo pesado, ancho y cojo. Tiene los pechos grandes y fofos y un trasero grande y pesado. Corre como si compitiera en los cien metros lisos. Cruza la inmensidad de un lado al otro a toda velocidad. Su cuerpo se mueve hacia delante y hacia atrás como si fuera un fluido viscoso dentro de una bolsa elástica. La mujer salta de un punto a otro, sin importarle el peso ni las arrugas de su cuerpo. Desafía la ley de la gravedad. Parece como si, a cada paso que da, se levantara del suelo, a la vez volando y bailando. Un cuerpo gordo y fofo, blando y flácido, corre, salta, vuela y oscila escapando de la imagen oficial que se distribuye por todos lados. Un cuerpo atrevido y llamativo ridiculiza la imagen imperante del "cuerpo ideal". Se enfrenta a la imagen de la mujer moderna con unas dimensiones específicas y la desfigura y contamina.

Un hombre de veinte años observa la escena. Sigue cada mínimo detalle. Primero ve, en el cuerpo de esa mujer, el cuerpo de su propia madre adoptando posiciones en las que nunca pensó que vería a su madre. Ríe como si la idea fuera un chiste, pero en seguida se da cuenta de lo obsceno que es ese chiste, lo cual le provoca sentimientos de miedo y aversión. Rápidamente expulsa de su mente la idea de su madre y de todas las madres; sin embargo, no cesan sus miradas lascivas a este cuerpo que no es consciente de su propio peso. El hombre decide que ella es una impostora que oculta en su cuerpo a

otra mujer; una mujer como la que está acostumbrado a ver en ese estado físico, una mujer que le recuerda a las encantadoras fotos de las revistas, las películas o la televisión. Intenta desnudar a la mujer de ese cuerpo gordo para revelar a la mujer oculta. Esculpe su cuerpo para crear a su mujer deseada, pero fracasa. Se entristece al descubrir que ese es su cuerpo real, tal y como lo ve, y que es un cuerpo peculiar. Le gusta la idea del cuerpo extraño, ajeno. Esa idea le complace, así que empieza a flirtear con la mujer, a tocarla con su mirada, pasando, con el ojo izquierdo, por las partes sensibles de su cuerpo. Avanza del cuello a los pechos y después a los pezones, y luego baja hasta el ombligo y finalmente entre sus piernas, pero algo falla: no hay erección. Lo sostiene en una mano. Nada. Se enfurece rechazando su incapacidad. Decide accionar el gatillo. Lo consigue.

La mujer cae rodando. Su cuerpo se precipita y choca contra el suelo, acurrucándose, sus partes juntas y enredadas. "El seno se desprende del pecho";² la pierna junto al brazo y la cabeza en dirección a la barriga. Parece una de las mujeres de Picasso que cayera de un cuadro. El cuerpo salta en estado de éxtasis, celebra su redondez y sus pliegues. Se sacude violentamente, jadea, grita; y luego, nada. Silencio.

Esta es la historia de una mujer que trataba de huir de los disparos de un francotirador en Beirut, en 1977.

1. Transformaciones de la erección y la flacidez

Durante los años de la guerra en Beirut, el Cuerpo desarrolló posiciones que antes no se atrevía a adoptar. La guerra hizo que adquiriera una nueva semántica y también nuevas expresiones lingüísticas, que alteraron sus propiedades y características.

El Cuerpo fue uno de los elementos primarios de la guerra, "y durante las guerras lo extraño se vuelve familiar y lo imposible se convierte en lo esperado". Me pregunto, por lo tanto, cómo nos situamos en el escenario hoy en día y con qué voz pronunciamos las palabras. ¿Cómo podemos crear un lenguaje corporal diferente a través del cual podamos revelar ideas que no se pueden expresar con palabras? ¿Cómo podemos tratar el Cuerpo del actor o actriz como un cuerpo marcado por la guerra? ¿Cuál fue el verdadero papel

del Cuerpo durante la guerra? ¿Fue el del Cuerpo/víctima o el del Cuerpo/verdugo? ¿Fue mártir o testigo?

La intención de estas líneas es enfatizar la importancia de la investigación sobre el lenguaje corporal como uno de los recursos esenciales de los que dispone el actor o actriz para presentar un tema al público. Y ¿Qué pasaría si ese tema fuera la guerra en el Líbano y el Cuerpo que esa guerra produjo, durante quince años o más, y que después, al llegar la paz, fue omitido? ¿Y si el Cuerpo que se persigue es nuestro Cuerpo?

Antes de la guerra, se impusieron sobre el Cuerpo varios factores sociales y políticos que condicionaron su expresión. Uno de esos factores fue el fracaso de los regímenes árabes y su derrota en la guerra de 1967 contra Israel. Otro factor fue la pérdida de la confianza popular que impulsó al guerrero palestino (*figura*) a pasar de las operaciones secretas a la resistencia abierta, como una alternativa revolucionaria a la crisis de los regímenes árabes. El fuerte apoyo de la población al *figura* le hizo ganar poder político y militar en algunos países árabes, entre ellos el Líbano. El *figura* se convirtió en la figura simbólica de la revolución, transformado en un héroe mítico, cubierto con su *kufiya* o pañuelo palestino y erigido en la esperanza de los pueblos árabes para la liberación de Palestina. Paralelamente, la imagen de los comandos *Maghawir* libaneses dominaba las pantallas de Télé Liban, el único canal que emitió durante la guerra. Este canal solía mostrar vídeos que enfatizaban las inusuales actividades físicas de esta sección militar. Las caras pintadas de los *Maghawir* aparecían en las pantallas de nuestros televisores en blanco y negro como equivalentes a la *kufiya* palestina. Veíamos los cuerpos de los *Maghawir* mordiendo ferozmente la tierra, arrancando con sus manos la piel de las serpientes antes de engullirlas. El gobierno libanés, que quería convencer al pueblo de su poder y seriedad, fue quien creó aquella imagen. En ese momento, muchos libaneses se sentían amenazados por la presencia palestina y también por la fuerza con la que los partidos de izquierdas estaban tratando toda la situación. La figura del *Maghawir* se convirtió en un símbolo legendario del héroe protector de su nación.

El auge de los movimientos estudiantiles universitarios dio como resultado la formación de varias asociaciones y organizaciones de estudiantes, que rápidamente cobraron mucha fuerza. Convocaron huelgas, organizaron

manifestaciones y consiguieron, de este modo, provocar cambios importantes. Poco tiempo después sus intereses sobrepasaron los asuntos universitarios y empezaron a abordar dilemas sociales y políticos mucho más complicados, como la crisis de identidad libanesa. El cuerpo de los estudiantes era coherente, joven, entusiasta y exuberante, con la energía necesaria para lanzarse a la batalla por el cambio. Los movimientos estudiantiles se componían de tres fuerzas principales: las de derechas, los nacionalistas sirios y las fuerzas progresistas y de izquierdas. Simultáneamente, los partidos políticos se estaban transformando en fuerzas militares, lo que permitió, por ejemplo, que el Partido Falangista se presentara como el defensor de un país con un gobierno impotente que era incapaz de mantener la seguridad de la población. Los falangistas entrenaban a sus miembros, en su mayoría estudiantes, con la intención de transformarlos en la principal fuerza para combatir a los palestinos y para "limpiar el Líbano de extranjeros". En cuanto a los varios partidos progresistas y de izquierdas, su objetivo era cambiar el sistema sectario y solucionar la grave crisis política convirtiendo el Líbano en el campo de batalla por la liberación de Palestina y la demolición del sionismo.

Todos estos factores dieron como resultado un Cuerpo musculoso y firme que se encontraba "a punto" en todo momento. Era un Cuerpo resistente; furioso, inflexible y orgulloso de estar constantemente erecto. Era un Cuerpo revolucionario que gritaba con voces llenas de rabia "Hacia arriba se alzan nuestras voces" ("Ila l'a'la Hanajiruna", un poema de Mahmoud Darwish que se hizo popular en una versión musicada). En todos los casos, el Cuerpo era un Cuerpo que soñaba y que tenía una gran confianza en sí mismo. Se convirtió en la esperanza del cambio, de la victoria, del "hacer historia". Sin embargo, el Líbano acabó sumido en una guerra civil, que empezó oficialmente en 1975. La única arma disponible en ese momento era "la carne humana",³ en palabras de un combatiente. Las partes enfrentadas no disponían entonces de los recursos económicos para proveer armas y otros suministros.

2. Cuerpos flácidos

Durante los primeros años de la guerra, el Cuerpo se mantuvo firme y exuberante. Se enfrentaba a peligros y asaltaba las posiciones del bando rival

con audacia y valor. Sin embargo, con el tiempo, la guerra pasó de ser una guerra fluida en las calles, una guerra de asaltos, a ser una guerra en la que los bandos enfrentados tenían posiciones y líneas de frente fijas. El resultado fue la formación de líneas de demarcación, que eliminaban la necesidad de un Cuerpo fuerte. Los ataques militares quedaron limitados a algunos disparos de rifles automáticos desde los puntos fijos en los que los combatientes se escondían dentro de construcciones de cemento o detrás de sacos de arena, dejando solamente un pequeño agujero por el que contraatacar o mirar al otro lado. En los momentos de más intensidad de la lucha, se usaba artillería. La artillería sustituyó al Cuerpo e hizo llover hierro mortal sobre los civiles, lo que paralizó los movimientos de sus Cuerpos y les encerró en los sótanos de sus casas.

Durante esa guerra, el Cuerpo del combatiente pasó de ser un Cuerpo llamativo, disciplinado, ambicioso y revolucionario a ser un Cuerpo tranquilo, conformista y conservador, aunque también insolente e impúdico. Se interesó por la musculación, la ropa limpia y los peinados elegantes. Fue convertido al estilo americano y se sentía orgulloso de imitar a las estrellas de cine. El Cuerpo se transformó en un Cuerpo vago e impaciente, incapaz de enfrentarse a las dificultades. Lo que más lo debilitó fue el hecho de estar empleado y ganarse un sueldo al final de cada mes.

Ese Cuerpo no era carismático como el Cuerpo del *fiḍa'i* o el del *Maghawir*. Representaba al soldado insolente que era aterrador y detestable. Ver el arma colgando de su cintura era suficiente para que tu propio Cuerpo se marchitara y el del hombre armado desapareciera. "Actualmente la guerra en el Líbano se ha vuelto puramente suicida... y se ha convertido en una lucha feroz cuyo único resultado es más destrucción material, más daño político y un mayor deterioro nacional".⁴ Muhsen Ibrahim usó estas palabras para describir la Guerra Civil Libanesa en un llamamiento para que las partes responsables pusieran fin a los combates, porque se habían perdido las ideas y los objetivos que él y sus camaradas habían establecido antes del inicio del conflicto.

La guerra dejó de tener un propósito. Se había perdido la esperanza, los sueños habían quedado destrozados y los Cuerpos desmayados se abarrotaban en rincones que desaparecían. Esos Cuerpos estaban aterrados, cerrados, eran incapaces de ninguna acción importante, salvo en defensa propia o para sobrevivir. En 1982, la Resistencia Nacional empezó a combatir la

ocupación israelí de la capital libanesa. El Cuerpo del combatiente quedó oculto. El luchador no era nunca un héroe legendario, como intenta mostrarlo hoy Hezbolá. Cuando un(a) mártir caía en combate, se hacía pública una fotografía de su cara sin el Cuerpo. La imagen parecía un icono de rostro suave y tierno, con rasgos femeninos. Muchos de los mártires eran mujeres, por lo que sus fotografías resultaban más humanas y más cercanas al estado de agotamiento y debilidad de los ciudadanos. Sus fotografías despertaban simpatía entre la población, que se identificaba con ellas y ya no se podía identificar con las imágenes de los *fidai* o los *Maghawir*. A partir de entonces, el cuerpo masculino dejó de ser el representante exclusivo de la figura del héroe.

Durante la guerra, la reacción de una persona de cincuenta o sesenta años a la caída de un proyectil era similar a la de una persona joven. Era un momento de horror súbito ante el cual el Cuerpo se plegaba sobre sí mismo en un movimiento defensivo. El Cuerpo dejó de ser valiente y ofensivo para retraerse y adoptar una posición defensiva.

La espera en los refugios, mirando arriba cada vez que caía un proyectil, le dio al Cuerpo un sentimiento de poca valía y de retraimiento. Al mismo tiempo, le permitió entrar en contacto de cerca con un Cuerpo "extraño". El refugio es un lugar integrado que justifica el contacto corporal y que, por lo tanto, permite que el Cuerpo sienta la derrota del otro Cuerpo. Estar en un refugio no se parece a estar en un ascensor, donde cada Cuerpo se sitúa de cara a los demás. Aunque el ascensor es también un espacio cerrado, las personas que se encuentran en su interior no comparten un mismo destino; es, sin embargo, un lugar en el que se acentúan las contradicciones sociales (los conflictos socioeconómicos) y los problemas psicológicos (la inhibición social). Es un lugar que requiere que la persona adopte siempre una actitud defensiva, que se mantenga alerta ante cualquier movimiento que inicie otra persona. En el ascensor, se viven momentos de conflicto no declarado, momentos de un silencio pesado que sugiere un aplazamiento de la acción. Por otro lado, en un refugio la violencia es de una naturaleza diferente. El refugio enfatiza la unidad de los destinos de cuantos se encuentran dentro, es un lugar donde todas las diferencias socioeconómicas, políticas y sociales desaparecen. La muerte se convierte en un fantasma que une todos los Cuerpos y que hace que sus partes se entrelacen sin ningún tipo de miedo ni de duda.

3. Los refugios: la ausencia de protesta

En la novela *Al-Mustabidd* ("El tirano"),⁵ de Rashid Al-Daif, el protagonista, un profesor universitario, describe la sensación que siente cuando una de sus estudiantes se sienta en contacto directo con él en la oscuridad del refugio. Siente que ella está sentada encima de él, ocupando su regazo, el pecho de la chica entrando en contacto total con su Cuerpo cada vez que ella inspira. Siente las piernas de la chica, involuntariamente extendidas, y el pliegue relajado de sus rodillas. Él siente, huele, oye y toca. En el refugio las posiciones sociales se igualan y la única protesta posible es ante el peligro que se encuentra fuera. Entrar en un refugio es una decisión personal que tomamos para huir de los horrores de la guerra. El ascensor, en cambio, representa sólo un medio de desplazamiento de un edificio a la calle o viceversa. Si nos quedamos atrapados en el ascensor, protestamos muy enérgicamente, gritando y dando golpes, pidiendo que nos ayuden desde fuera. Así pues, en el ascensor buscamos ayuda externa para salvarnos de un peligro interno, mientras que en el refugio buscamos ayuda interna ante el peligro exterior. El refugio representa un lugar seguro en el que nos podemos instalar a esperar hasta que pase el peligro. Es un lugar que no promete un desplazamiento de un sitio a otro. Es un lugar fijo, que únicamente nos ofrece "una promesa sincera" de protegernos y mantenernos con vida. Eso es lo que no nos puede prometer un ascensor, en el que tiene lugar un movimiento vertical, entre el suelo y el aire.

Cuando cesa el peligro y termina el bombardeo "no nos podemos quedar en el refugio sin una excusa válida". Estar en un refugio es un acto necesario pero temporal, al final todo el mundo vuelve siempre a su "posición social" original. Profesores, estudiantes, pobres y ricos recuperan sus categorías después de un período de tiempo en el que la muerte les había igualado a todos. Así las historias de refugios se convierten en ilusiones, como si todo lo que sucedió en su interior fuese imaginario. En el refugio se produce una aceptación del lugar, no hay protestas, no hay gritos ni golpes. "Aceptación de la incapacidad" son las palabras que empleó Elias Khoury al escribir sobre los protagonistas de Ghassan Kanafani, que "aceptaron el depósito para huir del depósito del campo".⁶ El tiempo en el depósito/refugio

es "tiempo pendiente, que corre, que quema, un tiempo que no deciden los hombres"; la muerte de los tres hombres llega, pues, como una consecuencia convincente de la aceptación de su incapacidad. Sin embargo, pese a creer en su teoría, no dejamos de preguntarnos: "¿Por qué no daban golpes en el depósito? ¿Por qué?"

La muerte sin protesta es un tipo diferente de rechazo. Es el rechazo de la muerte misma. Es un rechazo que no celebra sus capacidades físicas violentas. Es una declaración más profunda que la muerte misma. Una declaración que no nos atrevimos a anunciar.

Los breves instantes entre el lanzamiento de un proyectil y su impacto son posiblemente los más violentos que se experimentan durante una guerra. Son momentos rápidos pero muy intensos y apremiantes; suspendemos cualquier otra ocupación y posponemos cualquier otro asunto. Dejamos de trabajar y nuestros cuerpos adoptan posiciones inusuales que nos hacen parecer delincuentes a la espera de un veredicto: ¿Caerán las bombas sobre nosotros o lejos? Pasamos unos segundos entre la vida y la muerte. Esos segundos son muy duros; no nos dejan ninguna elección y ni siquiera sugieren el dualismo de esa trampa. Simplemente nos sitúan entre dos estados, vida y muerte, suspendidos sin apenas darnos cuenta. Esos momentos nos arrastran al estado más violento y peligroso, en el que todo es ambiguo y de difícil solución. Planeas resistir, pero sólo puedes rendirte; planeas rendirte pero te echas a reír; ríes y luego lloras. Te quedas y huyes, callas y a la vez hablas, gritas pero no te sale ni una palabra de dolor. Este dualismo parece ser de acciones en conflicto, pero en realidad sucede en un lugar intermedio del cual no somos conscientes. ¿Eso es posible?

Esos pocos segundos son ciertamente agotadores. El Cuerpo parece inmóvil, aunque, por dentro, esconde una energía inmensa, dispuesta a estallar en cualquier momento. La velocidad con la que corren los pensamientos por la mente se transforma en ondas que dejan los músculos del Cuerpo rígidos. El Cuerpo se encuentra preparado y concentrado, con todos los sentidos dispuestos. La vista se fija en un punto, pero es consciente de todos los demás. El oído escucha con suprema atención, y el Cuerpo está firme y preparado como un animal feroz a punto de atacar a su víctima.

4. Vivir entre contradicciones

En un control de carretera (una barrera de seguridad) se encuentra, de pie, la persona armada. Le entregamos nuestra identificación y esperamos. Puede que no sepa leer las palabras, así que intenta leer los rostros para identificar a la persona y su personalidad. Todos experimentamos esta difícil prueba. De nuevo paramos, esperamos, estamos ansiosos y tratamos de prever lo que pasará. De nuevo no tenemos elección. Esos momentos son dolorosos y cansados para el Cuerpo y, si duran más de lo que preveíamos, se vuelven infernales. En el teatro, el actor o actriz necesita muchas horas de formación y una concentración absoluta para que la mente, por un lado, aprenda a dar las órdenes y para que el Cuerpo, por el otro, las lleve a cabo y soporte su dureza. Este proceso permite al actor o actriz modificar su papel y convertirlo en una serie de posturas y, luego, en acciones intensivas y de una gran tensión, rígidas como cuerdas de violín. Todo eso por sí "la postura pierde su flujo cohesivo, se condensa y muere, y la tensa modificación pasa a estar compuesta de una postura inmóvil, sin sentido y quieta como una estatua".⁷ Se convierte en la postura de un Cuerpo embalsamado que no dice más que lo que esa postura representa. Sus cuerdas quedan sueltas, un violín sin sonido.

La "postura humana" requiere un gran esfuerzo físico y mental por parte del actor o actriz, para poder aferrarse a dicha postura y no perder el control. Controlar el papel es dirigir las posturas de manera que, como dice Grotowski, "queda dividido en dos partes: una que quiere y otra que espera. La primera da órdenes y la segunda las ejecuta".⁸

Actuar, como hacer deporte, es agotador; pero, a diferencia del deporte, es también doloroso y desesperante. A Hanna al-Salman, uno de los personajes de la novela de Elias Khoury *Majma' al-Asrar* ("Colección de secretos") se le ordenó que reconstruyera un asesinato por el cual había sido condenado. Al finalizar su papel en la reconstrucción, arrojó al suelo la bolsa que llevaba y gritó, "¡Qué dolor, el actuar! ¡Qué sufrimiento!". Después, se dejó caer al suelo y se quedó dormido.

El "Cuerpo marcado por la guerra" es un Cuerpo excepcional y contingente. Está débil y fatigado. Es firme pero no tiene interés en potenciar sus músculos. Es flexible a pesar del dolor de las articulaciones. Es un Cuerpo

abandonado e ignorado, pero preparado y rígido. Se encuentra agitado y a punto porque está obligado a reaccionar siempre. Corre, salta, ríe, grita y llora contra su voluntad. Es un Cuerpo replegado, conmocionado e inestable; se sorprende, sin embargo, adoptando posiciones que nunca antes había adoptado. El Cuerpo de la guerra es un Cuerpo que vive entre contradicciones.

5. Lo contingente y lo compuesto

Durante la guerra, nosotros, los actores, a veces experimentábamos en los ensayos la pérdida de control sobre nuestras acciones. Nuestros Cuerpos manifestaban su nerviosismo y una especie de contracciones involuntarias. La razón era sin duda la guerra y sus noticias. Nuestra primera idea en esos momentos era pasar por alto esos síntomas y hacer como si no existieran, aunque eran reales. Por ejemplo, el sonido de los disparos o la música de las emisiones especiales de noticias era suficiente para que algunos sintiéramos una fuerte contracción de los músculos del estómago o de la cara, o para que experimentáramos cualquier otro tipo de manifestación física o psicológica. Eso nos obligaba a mostrar reacciones físicas no deseadas que se imponían por encima del papel que estuviéramos interpretando. Eran posiciones contingentes que entraban por la fuerza en el teatro y que insistían en alterar nuestra interpretación física y oral. En la mayoría de casos conseguíamos superar la situación; pero ocasionalmente nos veíamos obligados a repetir, esperar o posponer nuestro trabajo. A pesar de su presencia discontinua, el Cuerpo contingente insistía en estar presente junto al Cuerpo compuesto para el papel. Siempre intentábamos esconderlo o eliminarlo, pero a veces lo tratábamos como un factor de motivación, un factor que enriquecía la personalidad teatral y le daba al Cuerpo una nueva perspectiva y una nueva lógica. En cualquier caso, las palabras de la guerra eran responsables de poner el Cuerpo, a pesar de sí mismo, en un sorprendente estado de preparación.

Esto no es aplicable a un actor o actriz que dibuje palabras con su Cuerpo de una manera descriptiva y explicativa. El Cuerpo posee un lenguaje diferenciado del de las palabras. El uso de ese lenguaje como medio para describir y explicar las palabras transforma el Cuerpo en un loro que repite palabras con movimientos locuaces. El actor o actriz, aquí, exhibe sus

actividades físicas sin poder verdaderamente añadir nada nuevo. Es así como la escena pierde su perspectiva dramática y se vuelve limitada en su enfoque intelectual; el espectáculo despoja al público de su derecho a participar en la composición y el análisis de la escena. En un caso extremo, una interpretación de estas características únicamente podría interesar al público al nivel acrobático de actuación corporal que no excede el aquí y el ahora. El fracaso del teatro radica en la usurpación de los derechos de juicio del público, cuando el actor o actriz es quien reacciona, asustándose, llorando, cantando, bailando y pensando en voz alta en lugar del público. Quien juzga es él/ella y no el espectador, que no tiene más opción que aceptar las ideas y dejarse influir de manera pasiva. Los espectadores se vuelven incapaces de distanciarse de la escena para pensar en sus propias interpretaciones.

6. Lo que importa en el teatro

En el teatro, no nos incumben los horrores de la guerra y sus tristes imágenes. No nos interesan los excesivos problemas psicológicos que conducen el Cuerpo a reacciones extremas y a intensas emociones.

Lo que importa es la energía que la guerra creó en nosotros y la manera como necesitamos redescubrirla, reutilizarla y controlarla. Recuperar el "Cuerpo marcado por la guerra" es la clave para construir un escenario saturado de sujetos críticos y delicados en el que el actor o actriz camina rígido y dispuesto, moviéndose sobre el campo de peligrosos tabúes sociales y políticos.

Hoy, el poder de la cultura dominante presiona el Cuerpo y lo margina todo lo posible, propagando continuamente el "Cuerpo modelo".

El "Cuerpo marcado por la guerra" vive dentro de nosotros, así que ¿Por qué insistimos en esconderlo y suprimirlo? Parece que el Cuerpo que nos envuelve sea perverso, sucio y cubierto de cicatrices. Pero, a pesar de todo, merece que lo mostremos y nos debería hacer sentir orgullosos. Es nuestra única arma para oponernos a la colonización por parte del poder del mercado y el dinero, y para evitar que se confisque nuestro derecho a expresarnos.

Rabih Mroué es actor, director teatral y miembro del consejo editorial de *TDR*, *The Drama Review* (Nueva York). Es cofundador de la asociación Board of Beirut Art Center (BAC, Líbano). En 1990 comenzó a dirigir sus propias piezas escénicas. En 2010 gana el premio de artes escénicas de la Fundación de Arte Contemporáneo y el premio Spalding Gray, ambos en Nueva York.

Notas

2 El cuerpo marcado por la guerra

Rabih Mroué

- 1 Este texto que aquí traducimos fue originalmente publicado en árabe en el nº 379 de *Al-Mulhak* del periódico libanés *Annahar*, el 12 de Junio de 1999.
- 2 Bilal Khbeiz. *Fi anna al-Jasad Khati'ah wa Khalas*. Dar al-Masar.
- 3 Bilal Khbeiz. "Min Zinat al-Wa'yi ila Anaqat aljasad", un artículo.
- 4 Muhsen Ibrahim. "Al-Harb al-Ahliyyah al-Lubnaniyyah wa Azmat alwad' al-'Arabi". En *Beirut Al-Masa'*.
- 5 Rashid Al-Daif. *Al-Mustabidd*. Dar al-Ab'ad.
- 6 Elias Houry. "Al-Dhakira al-Mafqudah- Dirasat Naqdiyyah". Dar al-Adab.
- 7 Eugenio Barba. *La Corsa dei Contrari*. Anthropologia teatrale. Milán, 1981.
- 8 Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theater* ("Hacia un teatro pobre"). Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1968.

3 Futuro perfecto Ric Allsopp

*"Porque no sabe lo que ha de ocurrir,
pues ¿quién puede decirle cuándo ocurrirá?"*

Eclesiastés: 8.7

"Esto es la eternidad. Este ahora. Este lapso acertado."

Charles Olson

"El futuro no contendrá más que lo que ahora pongamos en él."

Grafiti situacionista

Las ideas, o por lo menos nuestros intentos de entrar en algún tipo de negociación con las ideas, a menudo surgen de maneras ocasionales o mundanas, como la invitación a considerar el futuro de la *performance* que recibí del Tanzquartier Wien en 2008, o el comentario casual (y del cual, pensándolo bien, quizás me arrepiento) a un pasajero de un tren a punto de partir de la estación de Ljubljana en Octubre de 2009, a quien manifesté que normalmente prefiero "viajar hacia atrás al futuro". En cuanto al primer caso, ya he intentado argumentar en otras ocasiones que el futuro es en parte el resultado de dónde fijamos nuestra atención en el presente.¹ Esta idea consiste en la consideración, tácitamente relacionada con *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin, de cómo (en la creación de una *performance*) se puede intentar "liberar de nuevo la tradición del conformismo que está a punto de dominarla" (Benjamin, 1940: VI). En relación con el segundo caso, y más explícitamente con la idea de Benjamin del conformismo dominador, me gustaría examinar la idea de "mirar atrás hacia el futuro", con todas sus implicaciones, a partir de tres *performances* concretas, con el objetivo de reflexionar sobre la compleja relación entre pasado, memoria, reconstrucción, el momento presente y el porvenir. Mi enfoque consiste en recordar esas *performances* mediante referencias a una constelación de textos que desarrollan las ideas que a continuación presentaré, creando una especie de "centón" o

“labor de retazos” que ya de por sí parece sugerir las revelaciones que podría evocar el hecho de mirar atrás hacia el futuro.²

En su introducción a este volumen, Isabel de Naverán, considerando el “irreverente” libro de Mårten Spångberg *The Swedish Dance History* (2009), se pregunta cómo podemos escribir las historias de la danza y de la *performance* si nuestras experiencias han dejado de ser unidireccionales. La sensación creciente de multidireccionalidad y apertura del tiempo y de la experiencia, creada en parte por la disponibilidad de tecnologías digitales y la relativa ubicuidad de datos, afecta no sólo a una percepción normativa de la historia, de la ciencia o de las relaciones sociales como “progreso”, sino también a nuestra comprensión de la política de lo comunitario,³ a sus implicaciones para las ideas de autoría y las actitudes convencionales en relación con el arte y su creación; y, por lo tanto, a una perspectiva del futuro que es más compleja que una simple actualización del pasado. Hablando sobre la diferencia entre “recreación” como una copia de las formas y “reconstrucción” como una “práctica radicalmente crítica” que aborda tanto el contexto histórico de la obra como su contexto presente, De Naverán observa que “a menudo las prácticas corporales más relevantes, aquellas que nos transmiten los conflictos y las estrategias desarrolladas, aquellas que muestran el cuerpo como un signo social y cultural, no han sido atendidas ni clasificadas dentro de la historia oficial de la danza”.

Las obras que quiero considerar son dos *performances*-acciones que vi en 2000 en el Seedamm Cultural Centre, en Suiza, y en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), del artista de *performance* alemán, establecido en Colonia, Boris Nieslony; y una *performance*-instalación de 2009 en Berlín creada por la coreógrafa y bailarina Ayara Hernández. Ninguna de estas obras sería fácil de incluir en la categoría de las historias “oficiales” de la danza o la *performance*.⁴ Sin embargo, en mi opinión, sirven como ejemplo de cómo el mirar atrás transforma la atención y, de este modo, construye un futuro que no está simplemente “relacionado con el pasado como una actualización de su devenir” sino que abre a la experiencia “la pluralidad de maneras en las que la vida surge y es expuesta a posibles acciones” (Kunst, 2008: 1). Puede que recordar unas obras tan marginales sea ya una manera de resistirse a esa “noción equivocada de que un cuadro es simplemente una descripción y que el dinero es la representación de una realidad visual o económica previa”,

utilizando las palabras de Brian Rotman en su análisis semiótico del concepto de cero (1993: 2); una noción que se podría decir que constituye un punto de vista todavía prevaleciente sobre la función de la obra de arte. El argumento a favor de “mirar atrás hacia el futuro” como un proceso de rememoración⁵ es precisamente que ese “mirar atrás hacia el futuro” nos permite disociar la función descriptiva de la obra y (re)afirmar que el arte proyecta un complejo vector del pasado sobre el momento presente, en lugar de describir una realidad previa. La inestabilidad y la oscilación constante entre cuerpo, objeto y valor que nos permite negociar el mundo es lo que el arte abre para nosotros desde el pasado, como una revelación de lo que podría ser.

La primera obra trata la cuestión de los objetos: las “cosas” cotidianas que median entre nuestros cuerpos y los aparatos que determinan nuestras subjetividades.⁶ Presencí la *performance*-acción de Boris Nieslony en Suiza, en Enero de 2000, con un público de unas cincuenta personas reunidas en el estreno del *Schwarze Lade* (el *Archivo negro*) en el Seedamm Cultural Centre, en Pffafikon.⁷ Al principio Nieslony abría una caja (digamos que era una caja más bien grande) que contenía una diversidad de pequeños objetos (objetos más o menos efímeros, mundanos) que, uno tras otro, Nieslony repartía como obsequios a cada una de las personas del público. Nieslony, con su traje oscuro gastado, sin afeitar y con su capacidad singular de perturbar, de llevarnos al límite de las cosas, al inicio de un “terror que apenas podemos soportar”, en palabras de Rilke (1912). Cada obsequio se consideraba en relación con su destinatario: un bolígrafo, una pluma, un dulce, un espejo, un lápiz, maquillaje, unas conchas, un juguete de plástico y finalmente otra caja, cubierta por una tela de seda roja, una caja de fotografías. Los objetos que formaban el centro de la acción representan un conjunto de relaciones sociales que nos comienzan a unir como grupo y en una relación particular con el mismo Nieslony. El “significado” de cada uno de los obsequios es, a un cierto nivel, críptico (¿Por qué elige este objeto para tal o cual persona?) aunque la mayoría de los que estábamos reunidos en esa ocasión conocíamos a Nieslony o por lo menos su obra. Aquí la noción de “reunión” cobra importancia, no como un simple encuentro de personas, sino en dos sentidos relacionados entre sí: la “reunión” de asociaciones y de valores que se juntan sumándose alrededor del objeto tomado como “cosa”⁸ y la “futuridad” de tales reuniones, la manera

como es posible conseguir que las cosas de la *performance* revelen el potencial del tiempo, el espacio y la experiencia, lo que también podríamos considerar una de las funciones de la obra de arte. Resulta instructivo fijarse en cómo el proceso de construcción de una "comunidad", entendida en el sentido al que nos hemos referido, es decir como una forma de reunión, combina el "estar-con" (*com-*) y el "obsequio" (*munus*).⁹

Las formas de reunión que tienen lugar en la acción de Nieslony (los procesos de reunión de tiempo, espacio y asociaciones) intensifican los objetos como "obsequios" y, como tales, extienden relaciones que, como gran parte de la obra de Nieslony, se sitúan siempre en el límite relacional, pueden siempre transformar o descomponer lo aparentemente familiar convirtiéndolo en desconocido y convirtiendo lo domesticado en salvaje o monstruoso.

El primer objeto en la obra de Gertrude Stein *Tender Buttons*, de 1914 (una colección de breves "retratos" escritos de objetos domésticos, alimentos y habitaciones), empieza con "una garrafa, que es un vaso ciego" y se enfrenta al inquietante espacio entre las palabras y las cosas, donde o bien "las palabras son cosas, compartiendo su solidez y presencia, o bien [...] las cosas materiales quedan vacías por efecto de nuestra conciencia de que nunca pueden ser vistas más que como significantes en un espacio psíquico" (Schwenger, 2006: 23). El retrato, formado por tres frases, termina con "La diferencia se está extendiendo". La clasificación de las cosas que, de un modo descriptivo, podrían presentar similitudes, consistencias y coherencia narrativa, en la clasificación de las cosas de Nieslony, como en la de Stein, únicamente ofrece diferencias.

¿Qué tipos de "cosas" se utilizan en esta *performance*? ¿De qué manera construyen un mundo, un futuro? La "tradición" del *performance art* tiene en cuenta los objetos cotidianos y familiares que recibimos como obsequios, y que podríamos entender como regalos "aceptables" o normativos (bolígrafos, espejos, maquillaje, etc.), pero no los ensaya. Son "ocasionales" en el sentido de que resultan coherentes y tienen sentido una única vez, en el contexto de un espectáculo singular, a diferencia de lo que ocurre en el teatro, que puede considerarlos "repetibles" y, por lo tanto, susceptibles de provocar afectos predecibles.¹⁰ Esos objetos construyen un conjunto de relaciones familiares y efímeras en el tiempo, por lo menos hasta que se ha

ofrecido el último "obsequio". Se trata de la caja, cubierta de seda roja, que contiene fotografías forenses, a escala real y en blanco y negro, de víctimas de atrocidades y enfermedades, la misma caja que ha sido una parte importante de la obra de Nieslony y ha aparecido en muchas de sus acciones.¹¹ La caja se ofrece como obsequio, pero ¿Quién asumirá la responsabilidad o la obligación inherente a tal obsequio? ¿Cuál es su significado? La naturaleza inalcanzable de las cosas, más allá de su apariencia, queda reflejada aquí, en efecto, en los rostros anónimos que aparecen en las fotografías, aparentemente bien ordenadas dentro de su archivo, pero que se aglomeran expandiéndose hacia nosotros en cada acto de remembranza, recuerdo o invocación.¹²

La sensación perturbadora subyacente en toda la obra de Nieslony, la necesidad de convocar y reconocer nuestras obligaciones respecto al pasado para poder habitar el presente e imaginar el futuro tiene muchos paralelismos en las obras literarias y escénicas de la segunda mitad del siglo xx. A mediados de los años ochenta, escribiendo sobre la prosa experimental de Walter Abish, Malcolm Bradbury apuntó que "el mundo de atrocidades y violencia que se oculta tras los signos es una preocupación recurrente [...] y tiene mucho que ver con su tono esencial. En apariencia es neutral y analítico [...] pero esa neutralidad está ahí para inquietarnos, para hacernos mirar hacia el interior de las palabras mismas". Más adelante, Bradbury observa que, bajo la monotonía del procedimentalismo estilístico de Abish "se esconden todavía significados oscuros que agitan la superficie". Las "viejas atrocidades"¹³ que preocupan a Abish y Nieslony se hacen visibles también en la obra de Raimund Hoghe, donde, como señaló Una Bauer, tanto el lenguaje como el cuerpo se encuentran impregnados de una relación con los objetos que contiene cierto grado tanto de atrocidad como de revelación:

Los objetos que utiliza Hoghe son objetos mundanos [...] pero lo interesante es que no los trata como objetos mundanos: en sus manos y en sus *performances* se convierten en objetos con poderes sagrados: resucitar a los muertos, hacer revivir recuerdos, curar a los heridos, unir lo que está separado, ofrecer conexiones entre sus diferentes piezas, organizar el espacio y conseguir la aceptación de aquello que es difícil de aceptar. (Bauer, 2010).

Esta es la función del objeto: desfamiliarizar, resistirse a la "conformidad dominadora" de la interpretación, servir como mediador y revelar su potencial para un futuro que, en palabras de Rancière, podría contribuir a la cohesión social y al mismo tiempo ser testigo de una catástrofe (Rancière, 2009: 120). El conjunto de asociación e implicación que en cualquier momento constituye una "cosa" siempre es, como máximo, una apariencia parcial: una revelación de futuros potenciales.

A modo de paréntesis, y como ejemplo de un caso extremo de un objeto dirigido hacia el futuro que opera de manera casi exclusiva al nivel del lenguaje, más allá de su solidez y presencia visual y más allá de las palabras: la cápsula temporal "Nunca" de Stephen Kaltenbach produce efectivamente un futuro a través de la materialidad del lenguaje. Grabada en un cilindro de acero oxidado, la sola palabra "Never" ("Nunca") (como instrucción, como promesa, quizás como marca) fácilmente podría durar más allá de su vida interpretativa. Kaltenbach ha trabajado en sus cápsulas temporales desde 1967, aunque la fecha de cada cápsula no se especifica.

El contenido de las cápsulas es desconocido y sus instrucciones se encuentran grabadas en cada obra. Su característica más llamativa es que un elemento importante de la obra se encuentra oculto, y es preciso destruir la obra misma para revelar ese secreto oculto.¹⁴

El objeto es paradójico en el mismo sentido en que lo es la potencialidad, como destaca Bojana Kunst: "Únicamente podemos [...] tomar consciencia de nuestro potencial de existir, crear y saltar hacia fuera de nosotros mismos cuando ese *potencial no se realiza*. La potencialidad, pues, es una constelación temporal, separada de la acción en sí, que no se traduce en absoluto en la acción." (Kunst, 2008: 1). El objeto es paradójico, pero también necesario para la constitución del sujeto, para cada uno de nosotros, por muy lejos que "la cosa se mantenga distanciada de nosotros y autosuficiente [...], un Otro resueltamente callado" (Merleau-Ponty, 1962: 322).

Si bien el objeto, la "cosa", como vemos aquí con los objetos cotidianos de Nieslony, siempre se mantiene parcialmente oculto, inalcanzable y más allá de su apariencia, también es partícipe de un estado ambiguo, al mismo tiempo

“domesticado” y “monstruoso”, en el que la obra de arte se revela en medio de esta dinámica y se afirma a sí misma, por lo tanto, como representación, como potencial y como pluralidad.

Lo que recuerdo con más claridad es el final de la acción de Nieslony, que tuvo lugar en un amplio estudio que se abría a una galería por uno de los lados; la luz entraba desde arriba y al fondo (desde la posición del público) había una pared blanca con una puerta entreabierta a la derecha, al otro lado de la cual aparecía un espacio oscuro. Me vinieron a la cabeza el *Ghost Trio* de Beckett y aquella puerta “imperceptiblemente entornada”;¹⁵ esa sensación de ambigüedad, de lo domesticado que se deshace de nuevo para revelar lo monstruoso, a medida que la figura de Nieslony se alejaba lentamente hacia la puerta, a punto de terminar su acción, suspendido entre cuerpo, objeto y valor. Nieslony no se marcha; la puerta queda entreabierta, dejando que entre, por su espacio de apariencias, la incertidumbre y la posibilidad de un futuro que se encuentra al mismo tiempo detrás y delante de nosotros. La puerta, en este sentido de su apariencia, revela el sentido lacaniano de “cosa”, que Schwenger explica de la manera siguiente:

Debemos insistir en que, aunque el objeto se percibe como algo ajeno, la Cosa no es ese objeto, sino esa percepción. La Cosa es un estado psíquico, se encuentra dentro de nosotros y no en el mundo, a pesar de que es el descubrimiento del mundo, el mundo como algo diferente de nosotros, lo que origina ese estado. (2006: 10).

La *performance*, por medio de la desfamiliarización, del cuestionamiento del mundo cotidiano, abre un mundo de percepciones que a menudo gira alrededor de la pérdida y del vacío, al mismo tiempo que reconstruye y reconfigura lo posible. Lacan ha afirmado que “todo arte se caracteriza por un cierto modo de organización alrededor de ese vacío” (citado en Schwenger, 2006: 33). En 1910, el personaje autobiográfico de Rilke, Malte Laurids Brigge, preguntaba: “¿Es posible que toda esta gente tenga un conocimiento exacto de un pasado que nunca tuvo lugar? ¿Es posible que todas las realidades no signifiquen nada para ellos? ¿Que su vida fluya y pase, conectada a absolutamente nada, como un reloj en una habitación vacía? Sí, ¿Es posible?” (2009: 16).

Walter Benjamin propone una visión materialista del pasado en el Fragmento VI de *Sobre el concepto de historia*: "Articular históricamente el pasado no significa reconocerlo 'como realmente fue'. [...] Significa apoderarse de un recuerdo cuando se ilumina en un momento de peligro." (Benjamin, 1940: VI). Una articulación materialista de la historia, por lo tanto, no tiene una función principalmente descriptiva, sino una función representativa. Sobre esta noción del "momento de peligro" en relación con nuestro presente, Bojana Kunst observa que "con la aparición del trabajo inmaterial, el lenguaje, la imaginación y la creatividad humanos se han convertido en fuentes capitalistas primarias de valor" y argumenta que el momento de nuestro peligro presente "se revela con exactitud a través de la violencia de una realización constante", la realización constante de la experiencia que constituyó una noción estética y política central de la *performance* contemporánea del siglo XX, una "experiencia sin restos" que efectivamente priva al futuro de su "potencialidad imaginaria". En contraste con esta idea, Kunst imagina un futuro para la *performance* que permitiría "un estado de intensidades corporales, pero que también nos daría [en las acciones de Nieslony o en las cápsulas de Kaltenbach] licencia para soñar despiertos" (Kunst, 2008: 6).

Si el primer ejemplo miraba hacia atrás y se fijaba en los cambios de la atención y en la revelación de futuros que se originan a través de objetos familiares y domesticados, el segundo ejemplo traslada la pregunta hacia el valor del "ahora", el momento presente tal y como lo enfoca la *performance* en la que los espectadores están obligados a participar activamente y, por lo tanto, a tomar decisiones sobre su comportamiento, sobre qué movimiento ético efectuar, movimientos que se precipitan por efecto de la transformación de lo domesticado en monstruoso. Para aclarar este movimiento, merece la pena repetir aquí el análisis, ya bien conocido, que Derrida hace de la relación entre lo monstruoso y el futuro. La experiencia se encuentra "abierta" (entendemos aquí la experiencia como la obra de arte que se mantiene abierta a lo contingente, lo impredecible, lo monstruoso), lo que permite que se produzca el movimiento de la cultura:

Un futuro que no fuera monstruoso no sería un futuro; sería un mañana predecible, calculable y programable. Toda experiencia abierta al futuro

está preparada o se prepara para recibir al arribante monstruoso, para darle la bienvenida, es decir, para ofrecerle hospitalidad a aquello absolutamente ajeno o extraño; pero también, cabe añadir, para domesticarlo o, en otras palabras, convertirlo en parte de lo familiar [de la economía doméstica] y hacer que asuma los hábitos, para hacernos asumir nuevos hábitos. Ese es el movimiento de la cultura. (Derrida, 1992: 387).

Este movimiento es lo que nos conduce a lo que se encuentra más allá de sí mismo, y a su subsiguiente domesticación; lo que, en palabras de Benjamin, nos permite resistir las fuerzas potencialmente dominadoras del conformismo, y que en este ejemplo se provoca o se invoca por medio de la participación.

Las circunstancias de la *performance*-acción de Diciembre de 2000 eran las particulares del espacio público y del momento en el que tuvo lugar la acción.¹⁶ Para algunos, el espacio público es activado por la *performance*; para otros que la vieron al pasar, y que no sabían lo que estaba sucediendo ni les interesaba, la *performance* es o bien invisible o bien periférica. La parte de atrás del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona está abierta a un espacio peatonal público y al acceso de vehículos a la parte posterior del edificio. En la calzada, bajo una rejilla abatible, algunos peldaños descienden hasta una puerta de acero que permite acceder a uno de los espacios teatrales, una "sala verde" situada detrás del escenario. Sobre estos peldaños hay una rejilla metálica que deja entrar la luz a un pequeño espacio que conecta la sala verde con los escalones. Los espectadores, reunidos alrededor de la rejilla, mirando hacia abajo, veían ese espacio, esa especie de sótano, y veían una mesa con una tela roja, una caja de fotos abierta (la misma que aparecía en la *performance*-acción de Seedamm) y una lámina/plancha metálica cuadrada del mismo tamaño que la caja de fotos. Esta lámina descansaba en uno de los extremos de la mesa. Encima había un montón de monedas y estaba atada por los cuatro extremos a una única cuerda azul que subía hasta pasar a través de la rejilla y luego volvía a bajar hacia el espacio inferior.

Desde la esquina posterior de la cámara, Nieslony se acercaba a la mesa y se ataba el extremo colgante de la cuerda azul alrededor del cuello. A continuación empezaba a caminar otra vez hacia la esquina más alejada. A medida que se movía, la lámina de metal con las monedas se elevaba de la

mesa en dirección a los espectadores, situados arriba, y la cuerda se tensaba cada vez más alrededor de su cuello. Entonces Nieslony se arrodillaba, con la cuerda apretándole el cuello con fuerza, cortando el paso de aire por la tráquea. En ese momento la temporalidad de la *performance* empezaba a cambiar. Los espectadores, sobre todo los que se encontraban directamente encima de la rejilla, rápidamente se daban cuenta de que, si no encontraban una manera de compensar el peso de la plancha de metal cubierta de monedas, Nieslony corría peligro de ahogarse. También empezaban a comprender que no tenían ningún modo de acceder al espacio, porque las puertas se abrían sólo desde dentro. La cuerda, ahora en tensión desde ambos extremos, era difícil de levantar de la rejilla con la intención de aliviar la tensión. La situación que produjo o, más bien, que se provocó, provocó a su vez una acción y una negociación en el presente, una participación en la inmediatez del acontecimiento en directo que no se puede separar de las preguntas éticas que la acción global (iniciada por Nieslony) plantea. Esta inmediatez, que en el teatro siempre queda diferida (al margen de cuál sea nuestra respuesta individual a la hora de reaccionar o de participar: seguir mirando, marcharse, pedir ayuda, aliviar la tensión de la cuerda atada al cuello de Nieslony), nos enfrenta en muchos sentidos a un futuro, en la forma del "futuro perfecto": aquello que habrá sucedido antes de que tenga lugar otra acción en el futuro; el pasado en el futuro. La dimensión ética de la acción de Nieslony, las cuestiones de la explotación, la pasividad, la responsabilidad, la vulnerabilidad, forman parte de las tradiciones ya familiares en la práctica del *performance art*; por ejemplo, *Rhythm 0* (1974) y *Rhythm 5* (1974), de Abramovic; o las obras de Chris Burden o de André Stitt, que interrogan y escenifican "la experiencia sin restos" que Bojana Kunst critica en sus propuestas para un futuro de la *performance*.

La resonancia de la imaginaria (la cámara subterránea como depósito, la habitación cerrada, la balanza de valores, la inaccesibilidad del artista dentro de un espacio con ambas salidas cerradas desde dentro y la incapacidad del público de intervenir en una acción que rápidamente empieza a exceder los límites normativos de lo escénico como representación pasiva) tiene varios efectos, uno de los cuales consiste en dirigir la atención hacia un momento muy presente en el cual se nos requiere que actuemos y en el que, a la vez, somos incapaces de actuar. En ese momento nos vemos determinados por el pasado:

la condición de las cosas o los acontecimientos que han sido interpretados de manera que conducen a un aparente (y quizás inadecuado) punto muerto en el cual nos sentimos explotados e impotentes, una situación que refleja la relación de valores entre los dos tipos de objeto entre los cuales Nieslony interpone su cuerpo: una relación entre fotografías y dinero, una relación en la que es difícil el intercambio, en la que, por un lado, las fotografías representan a Otros ausentes; y, por otro, el dinero, que se representa a sí mismo, porque, como metasigno, "no significa nada" más allá de sí mismo.¹⁷

Lo que también se concentra en torno a esta acción es la materialidad y el juego inherente del lenguaje, que, en palabras de Malcolm Bradbury, nos hace "fijarnos en las palabras mismas" ("*look into utterance itself*"). Durante la acción no se pronunciaba ni una sola palabra (por lo menos no por parte del artista); Boris Nieslony era literalmente incapaz de hablar durante un buen rato después de la *performance*. Sin embargo, es interesante apuntar que la etimología de la palabra inglesa "utter" (del neerlandés medio *uteren*) incluye los significados de "hablar", "dar a conocer" y "dar circulación a (monedas)". La etimología de la palabra "shall", que deriva de las antiguas lenguas inglesa y germánica, no sólo incluye las ideas de obligación ("debo", "debería" –para expresar deber o necesidad–), culpa y deuda (*schuld* en alemán), sino que también se transformó en inglés medio para incluir las nociones de "futuridad", lo que será, el porvenir, con sus correspondientes responsabilidades (y ansiedades). Robert Pogue Harrison analiza los conceptos de Heidegger de culpa y consciencia en estos términos: "Ahora la culpa se refiere a la deuda que tengo con mi futuro. Mientras mi vida no llegue a su final, soy existencialmente insolvente", cargo con una deuda, soy culpable en relación con mi "final pendiente".

Quizás esta deuda con la que cargamos en el momento presente de nuestras vidas forma parte de la "brecha" acerca de la cual el artista británico "del caminar" Simon Whitehead, que también presenció esta *performance*-acción, escribió el 12 de Diciembre de 2000:

La obra de Boris Nieslony me acompaña a un nivel físico y onírico; la sensación de que me transporta a un lugar donde nunca antes había estado... ¿Una experiencia colectiva, quizás? Una meditación sobre la

brecha de la que habló, también para mí, creando un espacio en el que sentíamos el peligro a un nivel animal y nos enfrentábamos a la decisión o la necesidad de actuar. Le estoy muy agradecido por ello. Sentí que, silenciosamente, conseguía crear un vínculo de unión entre todos los presentes.

La dinámica contrastiva que aquí encontramos (cierre y apertura-revelación, la creación de un espacio, de una brecha capaz de unir a las personas, la apertura continua de la experiencia que forma una zona temporal, una comunidad posible) opera también dentro de la materialidad del lenguaje, como indica Peter Schwenger en su análisis de la relación entre palabras y cosas. Siguiendo el argumento de Heidegger de que “el lenguaje, al dar nombre a las cosas [...] lleva a los seres por primera vez a la palabra y a la apariencia”, destaca que “no estamos diciendo simplemente que las cosas se re-crean en el lenguaje [...] sino que las cosas se convierten en objetos, objetos de un sujeto, de una subjetividad que el lenguaje expresa y a la cual, como nos ha enseñado Lacan, también da forma”. Al ser nombradas, las cosas se transforman y se asimilan a los términos del sujeto humano.

Todo nuestro conocimiento del objeto es únicamente un conocimiento de sus modos de representación o, más bien, de *nuestros* modos de representación, de las maneras como proyectamos el objeto hacia la comprensión, una de las cuales es el lenguaje. (Schwenger, 2006: 23).

La materialidad del lenguaje sugiere que ocupa un espacio que las cosas dejan libre. Schwenger señala que el lenguaje de Gertrude Stein “nos invita a un proceso de dar sentido”, no a una mayor descripción o definición de las cosas, sino a una materialidad del lenguaje que no muestra la cosa; lo que muestra es nuestro juego mental. Para Schwenger “la integridad de las cosas siempre debe fragmentarse, junto con las palabras que tratan de llenar sus vacíos” y, más adelante, en referencia al trabajo procesual de Francis Ponge, afirma que “la obra no descansa, pues, en una cosa hecha de palabras” pero tampoco termina de la manera contraria, como una “experiencia sin restos”. El valor del “ahora” consiste precisamente en su capacidad de revelar futuros posibles.

Para Charles Olson, autor de *The Resistance* (1950), cuyas primeras líneas forman uno de los epígrafes de este texto, esta "eternidad", este "ahora", este "lapso acortado" son los compuestos que forman el proceso continuo de nuestros cuerpos, de nuestros seres en un momento cualquiera; son al mismo tiempo aquello a lo que quedamos reducidos y aquello que nos intensifica, cuerpos que recuerdan nuestros futuros. El último ejemplo al que quiero hacer referencia aborda la cuestión de cómo nuestros cuerpos participan en continuas reconstrucciones y diseminaciones del pasado. El archivo-instalación *Tracing*, de Ayara Hernández, fue el resultado de un proyecto creado para ofrecer un archivo de danza alternativo, un archivo consistente en una colección de documentales breves (unos veinte realizados entre 2008 y 2009) en los que aparecían personas recordando, sin un orden fijo, una *performance* que hubieran visto y que desearan rememorar.¹⁸ En sus cuadernos de notas, Hernández se pregunta:

¿Pero pueden los recuerdos del público constituir una prueba de la *performance* misma? Las preguntas son: ¿Qué generan, estos restos? ¿Qué tipo de registro poético? ¿Son relevantes, esos recuerdos, para la obra? ¿Qué es lo que estos documentos cuestionan? ¿Qué devuelven a la obra? (2009: s. p.).

El movimiento de la cultura, volviendo a nuestra referencia al análisis de Derrida de lo monstruoso, no se basa en los detalles de obras concretas, lo que en palabras de Benjamin se podría describir como un "conformismo dominador". Se basa en el proceso constante de rememoración, de adaptación o de situación de historias en contextos nuevos y cambiantes. Como con la garrafa de Stein, "la diferencia se está extendiendo". El proyecto de Hernández, como la instalación a la que dio lugar, busca "[un] recuerdo que coexista con el presente, transformándolo constantemente", en un intento de situar una historia de la danza que cruce las inmediaciones físicas de los cuerpos individuales en el momento de la grabación.

Desde ese punto de partida, empecé a poner más énfasis en el proceso de recordar y olvidar, y en cómo esos testigos pueden generar otro tipo de

historia, una historia no oficial. ¿Qué clase de archivo se crea a partir de este tipo de documentación orgánica, que implica recuerdos incompletos, fragmentados e inventados? En muchas ocasiones el testimonio del público no se corresponde con el propósito del artista. Uno de los recuerdos filmados, por ejemplo, hace referencia a [*La consagración de la primavera* (2004), de Raimund Hoghe], pero la narración de la testigo no lo menciona en ningún momento. De hecho, en su recuerdo sustituye a Stravinsky por Wagner. Probablemente esa idea no le quedó grabada o se le olvidó; sin embargo, es un documento conmovedor. Elige esa obra porque la afectó. Así pues, ese recuerdo, a pesar de estar distorsionado, tiene relación con la diseminación de la obra y con su devenir. (2009: s. p.).

La instalación de Hernández consistía en una configuración minimalista de sillas y monitores en un espacio de danza, cada uno de los cuales mostraba la grabación de un "recuerdo" diferente. Las grabaciones, en reproducción continua, incluían elementos sonoros, textuales (subtítulos) y visuales. A medida que avanzaba la obra, los elementos se fueron eliminando uno a uno, hasta que solo se reproducían grabaciones visuales sin sonido. Enfatizando lo físico de la memoria, lo que el acto de recordar supone para el cuerpo, la obra genera su propia intensidad coreográfica y, al mismo tiempo, sugiere que un archivo de la historia de la danza no (solo) reside en documentos autoritativos, sino también en el recuerdo de sensaciones y afectos que queda en los cuerpos de los espectadores y de los participantes, lo que Hernández llama "documentación orgánica":

"Orgánico" entendido como un tejido entrelazado, como un sistema vivo. La documentación orgánica es el registro que se produce de manera natural, constituido por lo que permanece de la obra, por lo que queda grabado en los cuerpos de sus participantes/creadores y en el contexto donde tuvo lugar, sin que haga falta recurrir a ningún tipo de dispositivo externo a los cuerpos. (2009: s. p.).

Su propuesta de "documentación orgánica" responde a la pregunta archivística de Rebecca Schneider sobre qué es lo que perdura de la *performance*. Schneider

argumenta que la lógica del archivo occidental limita nuestra comprensión de la *performance* a aquello que no permanece y apunta a la marginalización de las tradiciones oral y física, en las que precisamente lo que permanece o "deja un residuo" (no como "documento", sino como "carne en una red de transmisión de cuerpo a cuerpo de lo que se escenifica") es lo que "demuestra un impacto a través de distintas generaciones" (Schneider, 2001: 101).

Este cuerpo, entregado a la actuación, mantiene aquí una relación quiasmática con la desaparición: no sólo desaparece, sino que es persistentemente eruptivo y perdura a lo largo de la actuación como todos aquellos fantasmas, marcados como "desaparecidos", que llaman a la puerta. En este sentido, lo escénico se convierte en sí mismo a través de su reaparición, caótica y eruptiva, desafiando, por medio del trazo de la actuación, cualquier hábil antinomia entre aparición y desaparición o entre presencia y ausencia; las repeticiones rituales que caracterizan lo escénico como simultáneamente indiscreto, no original, incansablemente citacional y perdurable. (Schneider, 2001: 103).

Schneider también indica que la *performance* activa la "diferencia" en el sentido de Stein, mediante su continuo proceso de volver a empezar:

También, y al mismo tiempo, se nos anima a articular de qué manera lo escénico, ya menos vinculado a lo ocular, "entra" o empieza una y otra vez, como diría Gertrude Stein, de un modo distinto, a través de sí mismo como repetición (como una copia o quizás más como un ritual), como un eco en el oído de un confidente, de alguien del público, de un testigo.

Hernández afirma que "no sólo vemos la memoria como un resto de la obra, sino como una parte fundamental de ella", lo que sugiere que su reconstrucción, la implicación física del cuerpo en el acto de recordar, es una parte integrante de la obra que modifica su temporalidad y su alcance más allá de lo unidireccional y de una simple realización del pasado.

En otro contexto, la idea de "enpresentación" sostiene también esta idea de la diseminación de la obra como una re-creación constante.

La investigadora en bioarte Tagny Duff se pregunta cómo podemos hallar *performance* en vivo y documentación al nivel de lo celular y molecular, y propone una interrelación "viral" entre *performance* y documentación en el laboratorio que no sea una representación "jerárquica, linear o histórica de los hechos tal y como sucedieron", sino una "relación mutua que evoque vivacidad y una abundancia de acontecimientos". Lo viral denota el virus "como nombre (entidad) y como verbo (movimiento)" e implica "visceralidad y el movimiento de lo no visto, de lo no contenido, de aquello que está vivo y no muerto". Este enfoque defiende la documentación, no como representación o interpretación, sino como productora, en sí misma, de vida. Utilizando la obra de Van Loon, Duff identifica la "enpresentación" como un método de creación que ni "presenta ni representa" sino que hace que la *performance* y la documentación se envuelvan mutuamente para "generar encuentros vivos" por medio de la inscripción. (Duff, 2009: 37-40). Quizás esta imagen de "envolver" nos ofrece otro sentido de lo que puede revelarse al mirar atrás hacia el futuro: la multidireccionalidad temporal de la experiencia corporal.

Mirar atrás hacia el futuro nos permite, pues, usando la clarividente expresión de Charles Olson, "tomar el mundo fragmentado y encontrar sus conexiones vivas" (Paul, 1998), no en un intento de arreglar las cosas o hacer que sean coherentes como estrategias de modernismo (estrategias que, incluso cuando Olson –quizás el primer "posmoderno" declarado– escribía en los años cincuenta, se veía que habían fracasado); sino como un modo de encontrar una alternativa, una "coherencia radical" con la que convivir, o "cómo hacer de la vida un problema compartido" (Garcés, 2009: 159) con la implicación de que el problema (tan a menudo la "basura de la historia", los escombros y los residuos de la conformidad) pudiera, por lo menos, producir algunos brotes vivos.

Coherencia radical no significa conformidad. La insistencia de Walter Benjamin en que la articulación del pasado "no significa reconocerlo 'como realmente fue' [...] [sino] apoderarse de un recuerdo cuando se ilumina en un momento de peligro" (Benjamin, 1940: VI) tiene su eco en el interés de Olson por la relación entre riesgo y control. Entendida como un proceso continuo de "apertura", la búsqueda y utilización de conexiones vivas apunta a una relación entre "riesgo y control" que permanece todavía en poder del sujeto individual. Olson, como Benjamin, encontró una imagen más que una explicación

discursiva, "porque sólo las imágenes tratan de acceder directamente a la *mimesis*, al recuerdo".¹⁹

Y el barco, /de qué manera él lo hace virar para esquivar las rocas aullantes/donde fluye veloz el río, sujeto a las mareas. (*ABCs* (2). Olson, 1970: s. p.).

Pero ¿Qué riesgos podemos identificar todavía en una cultura que busca controlar y mercantilizar todos los aspectos de la subjetividad y de la experiencia? En este punto nos pueden resultar útiles otras dos visiones recientes sobre la posición a tomar ante la contemporaneidad. Giorgio Agamben, en su ensayo reciente "¿Qué es la Contemporaneidad?" explica que:

Eso significa que el contemporáneo no es sólo quien, al percibir la oscuridad del presente, se aferra a una luz que nunca puede alcanzar su destino; es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, es capaz de transformarlo y de situarlo en relación con otros tiempos. Es capaz de leer la historia de maneras imprevistas, de "citarla" de acuerdo con una necesidad que de ningún modo surge de su propia voluntad, sino de una exigencia a la que no puede dar respuesta. (2009: 53).

Aquí Agamben pone el énfasis en la contemporaneidad como riesgo: la transformación y la capacidad de "leer la historia de maneras imprevistas". Por contra, la visión de Bojana Kunst sobre la contemporaneidad entiende su capacidad de imponernos un conformismo dominador, de desactivar nuestros modos de trabajar conjuntamente. Para permitirnos "imaginar la potencialidad de la *performance*, tenemos que borrar, en primer lugar, la noción de contemporaneidad", porque "el momento de nuestro peligro presente se revela con exactitud a través de la violencia de una realización constante, en la que el proceso de dicha realización se encuentra estrechamente relacionado con la noción de contemporaneidad, de crear una obra en el momento presente, una obra contemporánea" (2008: 6-7).

En el presente texto he intentado reunir algunas reflexiones e imágenes, originadas en torno a la *performance*, sobre la noción de "mirar atrás hacia el

futuro" como una relación compleja entre pasado, memoria, reconstrucción, el momento presente y el porvenir; y he dado argumentos en defensa de "mirar atrás hacia el futuro" como un proceso de rememoración, dentro del proceso continuo de separación de la función descriptiva de la obra y la (re)afirmación de que el arte proyecta un complejo vector del pasado sobre el momento presente, en lugar de describir una realidad previa. La lectura de los ejemplos de Nieslony y Hernández a través de una lente poética me lleva a reafirmar que la inestabilidad y el movimiento constante entre cuerpo, objeto y valor que nos permite negociar el mundo es lo que el arte abre para nosotros desde el pasado, como una revelación de un futuro condicional que depende de nuestra habilidad para reconocer cambios de atención en el presente y responder ante ellos.

El objeto epifánico de la modernidad, que desvela un momento repentino de lucidez, el "terror que apenas podemos soportar" de Rilke, refleja una necesidad incesante de "sentir que para nosotros las cosas son, o una vez fueron, justamente eso" (Schwenger, 2006: 16). Pero quizás el objeto mercantilizado de la posmodernidad requiere que nos situemos de nuevo en el punto de resistencia de Olson: el cuerpo (este "ahora" que es cuerpo, objeto, historia) que debe resistir no sólo la catástrofe que vemos al mirar atrás, sino también la catástrofe que está aún por venir. Puede que la epifanía ya no se centre en el objeto, como sugiere Schwenger, sino en la relación que escenifican cuerpo, objeto y valor. Probablemente una historia oficial de la danza o la *performance* trataría sólo las formas reconocibles, las formas que tienen sentido dentro de un aparato determinado, de un determinado *dispositif* de aquello que ha sido domesticado. Mirar atrás hacia el futuro es quizás reconocer que lo monstruoso y lo posible se esconden aún en los márgenes y bajo la superficie de nuestras comprensiones, en la apariencia inalcanzable de la *performance*.

Ric Allsopp es cofundador y co-editor de *Performance Research*, una publicación internacional trimestral sobre *performance* contemporánea (Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis). Es profesor invitado del HZT / Universidad de las Artes, Berlín (Master Solo / Dance / Authorship) y del ArtEZ, Arnhem (Máster en Coreografía).

Notas

3 Futuro perfecto

Ric Allsopp

1 Véase Allsopp (2009).

2 Los principales recursos aquí utilizados son: Abish (1984); Bauer (2010); Garcés (2009); Kunst (2008); Rilke (2009); Rancière (2009); Schwenger (2006).

3 Véase, por ejemplo, Garcés (2009).

4 Una idea importante aquí es que el impacto de la obra de arte o de la *performance* o de la danza opera también a un nivel individual. No es necesariamente la obra visible, aclamada por la crítica (conformista en el sentido de Benjamin) lo que llama la atención; sino, a menudo, la obra marginal (y marginalizada) que me habla a mí como individuo. Como escribe Robert Creeley en "A Sense of Measure" (1964): "Lo que me utiliza es lo que yo utilizo y, en esa compleja medida, es la cuestión central".

5 Deliberadamente no ofrezco ninguna garantía de que mi recuerdo de estos hechos sea sensato o preciso, algo que pienso que Boris Nieslony, por lo menos, agradecería.

6 Para un análisis reciente de esta relación, véase Agamben (2009).

7 Véase también Allsopp (1998).

8 Véase, por ejemplo, el análisis de la etimología de la "cosa" en Heidegger (1971).

9 Véase Garcés (2009).

10 Véase el análisis de Una Bauer sobre el uso de Raimund Hoghe de los objetos como elementos estructuradores de la respuesta emocional, en Bauer (2010).

11 Para una descripción más amplia de la obra de Nieslony en el campo de la *performance* y su uso de fotografías, véase Allsopp (2000). La seda roja que cubre la caja de fotografías es un atributo que ya de por sí la distingue como objeto y empieza a desplazarla a una esfera diferenciada. Para un breve análisis de esta idea, véase también Agamben (2009) y sus referencias a lo "sagrado" y lo "profano".

12 Véase *La Odisea* (Canto XI: 38-50): "Entonces se congregaron, saliendo del Erebo, las almas de los difuntos: novias y mozos, ancianos atormentados, tiernas doncellas apenadas por reciente duelo y guerreros heridos por lanzas de bronce,

sus armas aún ensangrentadas. Surgieron de todas partes y se agruparon en torno a la fosa, con extraños gemidos que me hicieron palidecer de terror."

13 "viejas atrocidades": véase el epígrafe relativo a *Tres poemas*, de John Ashbery, en "El jardín inglés", del mismo autor, en Abish (1984): "Subsisten restos de una vieja atrocidad, pero convertidos en modificaciones ingeniosas del paisaje, una especie de efecto de 'jardín inglés', para dar el aire necesario de naturalidad, *pathos* y esperanza."

14 Véase Evert van Straaten (2008): "Never", 1967-2001, acero oxidado, 24 x 27 cm.

15 Véase Beckett (1975).

16 La *performance*-acción formaba parte de "Migraciones: proceso y *performance*", Centre de Cultura Contemporània, Barcelona (Diciembre de 2000).

17 Rotman analiza la transformación del "dinero imaginario" y su encerramiento semiótico en el dinero en papel a final de siglo XVII, preguntándose "¿Qué clase de signo monetario ha engendrado el capitalismo financiero? La respuesta es un tipo de signo que sustituye la familiar concepción moderna del dinero, que es el dinero en papel cuyo valor es una promesa de redención en oro o plata, por un dinero que no promete nada más que una copia idéntica de sí mismo y que determina su valor, su significado como signo, por medio de un cierta forma de autoreferencia". (Rotman, 1993: 5)

18 La instalación *Tracing*, de Ayara Hernández, se exhibió en los Uferstudios, Uferhallen, Berlín (27 de Julio de 2009) en el marco del primer Festival de Posgrado de HZT.

19 Véase Lucero-Montano (2007).

Bibliografía

- ABISH, WALTER. *In the Future Perfect*. Londres: Faber, 1984.
- AGAMBEN, GIORGIO. "What is an Apparatus" y "What is the Contemporary?". En: *What is an Apparatus? and Other Essays*. D. Kishik y S. Pedatella (trad.). Stanford: Stanford University Press, 2009.
- ALLSOPP, RIC. "Still Moving: 21st Century Poetics". En: *Uncalled: the Future of Performance*. Sigrid Gareis (ed.). Berlín: Theater der Zeit/ TQW, 2009.
- ALLSOPP, RIC. "The Location and Dislocation of Theatre". *Performance Research*. Vol. 5, núm. 1, "Openings". Londres: Routledge / Taylor & Francis, 2000.
- ALLSOPP, RIC. "The Archive as Event". *Performance Research*. Vol. 3, núm. 2, "On Place". Londres: Routledge / Taylor & Francis, 1998.
- BAUER, UNA. Tesis doctoral (no publicada). Queen Mary University of London, 2010.
- BECKETT, SAMUEL. "Ghost Trio". En: *All That Fall and Other Plays for Radio and Screen*. Londres: Faber & Faber, 1975.
- CREELEY, ROBERT. "A Sense of Measure". En: *The Collected Essays of Robert Creeley*. Berkeley: University of California Press, 1989/1964.
- DUFF, TAGNY. "Going Viral: Live performance and documentation in the science laboratory". *Performance Research*. Vol. 14, núm. 4, "Transplantations". Londres: Routledge / Taylor & Francis, 2009, pp. 36-44.
- GARCÉS, MARINA. "The Inquiry after a Shared World". En: *The Unavowable Community*. Valentín Roma (ed.), Barcelona: Institut Ramon Llull, 2009, pp. 139-160.
- HARRISON, ROBERT POGUE. *The Dominion of the Dead*. Chicago: Chicago University Press, 2003.
- HEIDEGGER, MARTIN. "The Thing". En: *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter (trad.). Nueva York: Harper Colophon, 1971.
- HERNÁNDEZ, AYARA. *Tracing* (cuadernos no publicados). 2009. (s. p.).
- HOMERO. *The Odyssey: The Nekyia* (Canto XI: 38-50). A. S. Kline (trad.). 2004. <<http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Greek/Odyssey11.htm>>
- KUNST, BOJANA. "On Potentiality and the Future of Performance", conferencia no publicada. Ljubljana: EDA/Maska, 2008.
- LUCERO-MONTAÑO, ALFREDO. "Walter Benjamin's Historical Materialism". *Palinurus 11*. Enero de 2007. <<http://anselmocarranco.tripod.com/index.html>>.

- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Phenomenology of Perception*. C. Smith (trad.). Londres: Routledge, 1962.
- OLSON, CHARLES. "ABCs (2)". En: *The Archeologist of Morning*. Londres: Cape Golliard Press, 1970.
- PAUL, SHERMAN. *Olson's Push: Origin, Black Mountain and Recent American Poetry*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978.
- RANCIÈRE, JACQUES. *Aesthetics and its Discontents*. Londres: Polity Press, 2009.
- RILKE, RAINER MARIA. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. Michael Hulse (trad.). Londres: Penguin, 2009/1910.
- ROTMAN, BRIAN. *Signifying Nothing*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- SCHNEIDER, REBECCA. "Performance Remains". *Performance Research*. Vol. 6, núm. 2, "On Archives". Londres: Routledge / Taylor & Francis, 2001.
- SCHWENGER, METER. *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- SPÅNGBERG, MÅRTEN (et al.). *The Swedish Dance History*. Estocolmo: INPEX, 2009.
- VAN STRAATEN, EVERT. "Nature, Space and Time". Catálogo de la exposición. Otterlo: Kröller-Müller, 2009.

4

Replantear la historia de la danza desde el cuerpo¹

Victoria Pérez

“La cuestión artística ya no es más la de ¿qué podemos hacer que sea nuevo?, sino ¿cómo podemos arreglárnoslas con lo que tenemos?”

Nicolas Bourriaud

Los trabajos con materiales de la tradición tales como reescenificaciones y los asociados al mantenimiento del repertorio son habituales en ámbito de la danza. Pero más allá de estas prácticas, en los últimos años han surgido una serie de proyectos que tratan con el pasado de forma muy distinta; se trata de piezas que denuncian la inocencia de una puesta en escena de obras del legado histórico que no haya sufrido un fuerte cuestionamiento de las premisas y procedimientos de trabajo que las hacen posibles. Estas piezas llevan a cabo una recuperación del pasado particular para la cual desarrollan ciertas metodologías que se encuentran emparentadas con las premisas, los procesos y los resultados de las artes plásticas o del cine de reciclaje y con ello con conceptos como apropiación, posproducción, reciclaje, reconstrucción o *détournement*. El principio básico sobre el que descansan estas prácticas, y en general cualquier tipo de expresión artística que trabaje con materiales del pasado, se asienta sobre la consideración de las obras heredadas de la tradición no como resultados individuales a los que un artista llegó o como productos finales de una actividad creativa, sino en primer lugar como procesos: no se los concibe como obras acabadas, sino como materiales al servicio de una nueva práctica artística que continúa trabajando con ellos y reelaborándolos, materiales *que no han terminado de hablar*. Concebidas así, las obras de la historia del arte entera sirven en

ese caso primeramente como motores de nuevas prácticas artísticas para el presente.

Estos términos no son nuevos en absoluto; en sus desplazamientos nómadas de una disciplina a otra a lo largo de su existencia han pasado de ser conceptos de moda a caer en el olvido, para ser recuperados como conceptos clave que permiten explicar una cierta práctica artística en otro ámbito distinto a aquel en el que fueron creados. Resulta interesante observar los desplazamientos que se producen en su significado y en su definición al pasar de un territorio disciplinar a otro: la apropiación, por ejemplo, fue fundamental durante los años ochenta en las artes plásticas, el cine y el vídeo, mientras que en las artes escénicas, sin embargo, ha empezado a tener cierto peso sólo en los últimos cinco años, a raíz precisamente de la aparición de estas nuevas formas de tratar con la historia por parte de ciertos creadores contemporáneos.²

En el marco de la constelación dibujada por estos conceptos, la apropiación se situaría en el polo opuesto de otras prácticas como pueden ser el *remake*, la copia o en el ámbito de la danza, la reescenificación. Frente a una praxis que recupera el pasado 'tal y como era', de una forma 'fiel', se situaría la práctica de la apropiación, que se lo adueña de manera que sirva a unos fines propios. Como es obvio, esta oposición es completamente artificial e insostenible, ya que cualquier intento de reescenificación conlleva grandes dosis de subjetividad, de creatividad y de imaginación. El concepto inocente de 'fidelidad' a la pieza recuperada se desmorona nada más plantear una serie de preguntas bastante obvias: a qué se debe guardar fidelidad: ¿A una puesta en escena o a un ensayo? ¿A una grabación en vídeo? ¿A una descripción de un espectador? ¿A las críticas que se escribieron sobre ella? Una vez que se elige el material, ¿A qué aspecto se le presta más atención: a los principios que dirigen la coreografía o a los pasos concretos que ejecutan los bailarines? Estas cuestiones conducen de forma inevitable a otro concepto igualmente controvertido, la documentación, el cual origina otro orden de preguntas al que tampoco es posible responder inequívocamente: ¿Qué es conveniente preservar de una obra, cuáles son los productos generados a lo largo de todo un proceso de creación que se consideran relevantes para recoger su esencia? ¿El producto final? ¿La partitura coreográfica (siempre y cuando la haya)? ¿Las notas y apuntes del coreógrafo, de los bailarines, del escenógrafo, de todos ellos?

¿Entrevistas, diarios, recortes de prensa, trípticos informativos? ¿Grabaciones de vídeo, capturas de movimiento con tecnología digital? Y sobre todo, ¿Qué hacer cuando se trata de piezas que se crearon con una vocación netamente efímera, como por ejemplo las improvisaciones? En esos casos justamente el mejor método de subvertirlas consistiría en seguir uno de los métodos favoritos de la reescenificación 'fidel': seguir al pie de la letra, por ejemplo, una grabación de vídeo. Con plena consciencia y mucha ironía, esto fue precisamente lo que hizo Márten Spångberg en *Powered by Emotion* con una improvisación de Steve Paxton: esta operación dio lugar, como es de imaginar, a una (buscada) completa distorsión y malinterpretación de los materiales originales. Por último, a toda esta complejidad asociada a cualquier intento de reescenificación, se suma la imposibilidad de reconstruir el momento histórico en el que se presentó la obra. La conciencia del receptor está moldeada históricamente por los diferentes horizontes de comprensión (Gadamer) en los que la obra se disfruta, los cuales determinan una lectura distinta cada vez; los significados proyectados sobre ella cambiarán así en función de sucesivos paradigmas interpretativos en los que el receptor se encuentre. Por ello la generación de nuevas lecturas, distintas o incluso opuestas a las originales, es consustancial a todo intento de recuperación de obras escénicas pasadas, es inherente a la recepción de toda pieza heredada de la tradición: es imposible reconstruir al público.³

En muchas de las prácticas actuales de reconstrucción varios de estos problemas se hacen explícitos, llegando en algunos casos incluso a constituir el tema propio de la pieza. Se trata de usos de coreografías del pasado gracias a los cuales éstas viven una segunda vida, se convierten en portadoras de un sentido segundo, no necesariamente contenido previamente en las primeras. De hecho entablan unas relaciones mucho más complejas con el material apropiado, a través de las cuales éste se encuentra reinterpretado, habitado y personalizado; son por ello cercanas a la apropiación tal y como se comprende en las artes del objeto y de la imagen. No obstante, en un análisis más cercano de sus similitudes, también se pueden percibir una serie de desajustes: de hecho, cuando un cineasta retoma una película previa o un artista reutiliza una obra de la tradición usualmente lo hace por razones distintas a las que llevan a un coreógrafo a apropiarse una danza. Una de las características de la apropiación comúnmente aceptadas en el ámbito del cine experimental y de las artes plásticas

se relaciona con la situación del saber posmoderno tal y como la definió Lyotard: en la sociedad contemporánea la cultura está compuesta de un conglomerado de informaciones dispares, dependientes de sus contextos, se encuentra conformada por una pluralidad de micronarraciones y de diversos discursos provenientes de las distintas ciencias (Lyotard, 1991). Dentro de esta pluralidad de informaciones desordenadas y de la marea de comunicaciones desplegadas por los medios, el individuo debe aprender a distinguir entre lo importante y lo irrelevante, debe desarrollar métodos para apropiarse de ciertas narrativas y ordenarlas según un criterio personal. Transportado al ámbito de la producción artística, una estrategia operativa paralela a la del individuo posmoderno sería la apropiación: el artista, inmerso en un conglomerado de informaciones, imágenes, discursos y lenguajes divergentes, decide seleccionar unas pocas con las que creará su propia voz. El autor se encuentra en la necesidad de crear su camino particular, de decidir el valor de la información y de ordenarla de acuerdo a criterios individuales basados en su subjetividad. Con ayuda de un método basado en la lógica del *collage* a partir de elementos de diversas fuentes construye un relato propio, una historia dentro de la historia del arte.

Sin embargo, en el ámbito de la danza la situación es exactamente la opuesta: en este medio una de las deficiencias que con mayor frecuencia se invocan es precisamente la falta de documentación. De esta manera la apropiación de una pieza o de una serie de ellas no puede ser fruto de la proliferación de discursos y de la necesidad de originar uno propio con el que guiarse en medio de la marea desordenada de documentos. Dada la relativa escasez (por lo menos hasta la aparición del cine y el vídeo) de documentos de danza, el hecho de apropiarse de una obra indicaría sobre todo una voluntad de construir una historia; en este caso no a partir de la abundancia de materiales, sino a partir de su práctica inexistencia, rescatando así materiales del olvido al que se han visto relegados. En este sentido, por ejemplo, existen una serie de iniciativas dedicadas a la recuperación de toda una historia de las artes escénicas que hasta el momento había sido ignorada dentro de las grandes narraciones históricas del arte occidental. La plataforma *Arthive*, por medio de *performances*, proyectos escénicos y diversas formas de investigación teórico-artística, promueve una recuperación de este legado en el entorno de los países del Este antiguamente pertenecientes al bloque comunista. En este mismo

entorno han surgido diversos proyectos interesantísimos de recuperación del pasado, como *A Tiger's Leap into the Past (evacuated genealogy)* de Ana Vujanovic' y Saša Asentic', en el que siguen un método rizomático de investigación arqueológica de la danza contemporánea en Serbia que les permite, aparte de generar un sistema de archivo de información muy original y de escapar a metodologías canónicas de estudio historiográfico, crear una historia que faltaba.⁴ Con proyectos de este tipo se trata, en definitiva, de cuestionar las bases y los métodos de una historiografía de la danza, de perfilar nuevas líneas de desarrollo y completar los vacíos encontrados, en resumen, de reescribir una historia de la danza inexistente o incompleta, imperfecta y perfectible.⁵

Otra de las características fundamentales de la apropiación y del reciclaje en las artes plásticas o audiovisuales consiste en la asunción de una postura rebelde frente a los objetos recuperados de la tradición. Uno de los métodos clave en la apropiación es el *détournement* (en castellano *desvío* o *tergiversación*); una vez inaugurado como procedimiento favorito de la Internacional Situacionista, ha sido la técnica predominante al reciclar imágenes de los medios de masas y del cine de Hollywood. Se concebía y usaba como una verdadera arma cultural al servicio de una lucha social, aunque también como medio de educación artística proletaria basada en la alteración de una expresión artística dependiente de una ideología reaccionaria para, mediante un añadido o un cambio de contexto, subvertir sus significados.⁶ Se toma una pieza del pasado para llevar a cabo una malinterpretación intencionada, una tergiversación de su sentido original de acuerdo con una lógica crítica o subversiva que se insubordina frente a un lenguaje y a unos códigos presentes en la primera obra, los cuales revelan una cierta organización social o política que se pretende boicotear (Bonet, 1993:32). Este tipo de prácticas muy abundantes especialmente en el videoarte servían como instrumentos de subversión contra la retórica visual y verbal de la industria del espectáculo y el *infotainment*. Por su lado, en el ámbito de las artes objetuales, la crítica se suele dirigir contra la lógica capitalista por medio de una deconstrucción de los condicionamientos visuales que acompañan al consumo de masas.

Lo cierto es que esta postura no es muy común en la recuperación de piezas de la historia de la danza; por lo general se adopta otra actitud respecto al material reciclado, dirigida por un interés compartido del *reconstructor* con

la pieza original; se trata de un pasado en el que 'el presente se reconoce aludido', ese momento del que hablaba Benjamin de reverberación del pasado en el presente que, como un relámpago, ilumina los problemas actuales; un instante en el que el *continuum* lineal y progresivo del historicismo se rompe para dar paso a la fusión o identificación de dos instantes pertenecientes a distintos momentos históricos (Benjamin, 2008). Así, más que con una voluntad crítica, la recuperación de danzas del pasado se lleva a cabo más bien con el interés de buscar unas raíces para la propia actividad del artista, con la intención de asimilar unas prácticas, unos métodos o una imagen del cuerpo que al creador le interesa recuperar e investigar, o con el deseo de sumergirse en un tipo de estética por la que se siente una particular atracción, experimentando en el propio cuerpo una determinada cualidad de movimiento, unas relaciones espaciales concretas, en suma, intentando reproducir una experiencia. Éste sería el caso por ejemplo de Betsy Fisher en su proyecto reconstrucción de una serie de piezas de danza expresionista (Fisher, 2002).

No obstante e independientemente de que se haga un uso político del material reciclado, tanto en el videoarte como en la danza y en las artes plásticas, las obras primeras siempre llevan en sí un orden político, reflejan una serie de códigos y valores. Como comenta William C. Wees (1993:32), las piezas de cine y vídeo que utilizan obras recuperadas abren la puerta para una examinación crítica de los métodos y motivos de los materiales primeros, los cuales reclaman la atención sobre sí mismos como tales, como productos pertenecientes a un contexto historiográfico, político e histórico-artístico determinado que constituía su entorno original. Wees (1993:54, 55), refiriéndose al ámbito audiovisual, distingue dos tipos de interrupciones que originan esta examinación crítica de los materiales del pasado: la primera consiste en una interrupción intrínseca, en la que la pieza misma se ve alterada en su estructura: se encuentra fragmentada, reordenada y confrontada con segmentos de otras obras, de manera que los materiales previos entran a formar parte de una lógica artística distinta a la que pertenecían. El segundo tipo consiste en una interrupción extrínseca a la obra misma. Lo que se altera en este caso es el lugar al que pertenece la obra, en palabras de Wees, "el contexto en el que los materiales existen normalmente y en los que parecen 'perfectamente naturales'" (Wees, 1993:54). Al cambiarlos de entorno, los

artefactos culturales se ven forzados a exponer sus funciones ideológicas menos obvias y a exponerse a la confrontación con un paradigma estético distinto a aquel en el que vieron la luz. Es decir, la misma práctica del entrecomillado o de la cita conlleva ya en sí misma una recepción analítica que favorece el descubrimiento de la lógica que dominaba la primera pieza. Este sería el tipo de interrupción que se corresponde con el proceso de reconstrucción de piezas de la historia de la danza; en este caso, el cambio de contexto no sucede entre planos o estratos culturales (de alta a baja cultura, por ejemplo), sino temporalmente: la obra se presenta en su integridad, pero en un contexto histórico-artístico posterior.⁷ El mero hecho de exponer de nuevo ciertos materiales en el presente implicaría ya el potencial crítico gracias al cual se desvelarían una serie de códigos que en el contexto original no se percibían con tanta claridad. Curiosamente, en el caso de la danza en ocasiones se produce el efecto contrario al que se plantea en la apropiación en el ámbito del videoarte: una reescenificación, en lugar de generar una mirada crítica, crea en muchos casos una codificación de la danza original; ésta se convierte en canon, en una forma repetible y rígida, se hace preceptiva, de forma que ciertos detalles circunstanciales o eventuales de la pieza original se convierten en elementos sustanciales o gestos inalterables.

Precisamente para evitar este efecto, para que el trabajo con materiales de danza del pasado no esté asociado a una mitificación de la pieza original ni a una codificación excesiva de sus materiales, se han desarrollado una serie de estrategias en las que el cuestionamiento del proceso de recuperación en toda su complejidad llega incluso a tener prioridad sobre la obra primera misma. Éste es el caso de una serie de proyectos actuales, tales como *UA (Urheben Aufheben)* de Martin Nachbar (pieza basada en la reconstrucción de *Affectos Humanos* de Dore Hoyer), *Reconstrucción 2* de Janez Janša (que recupera la pieza homónima de Dušan Jovanovic) o *Monument G 2*, también de Janša (basada en *Monument G* del mismo director esloveno). Me detengo en un breve análisis de la primera pieza:⁸ en el caso de *UA*, el material coreográfico de Dore Hoyer, entre otras cuestiones, representa un medio para plantear una exposición y una reflexión sobre el propio hecho de la reconstrucción, de forma que Nachbar a lo largo de la pieza desarrolla una suerte de metapraxis. Al comienzo de la pieza se dedica a la exposición lúdica de los procedimientos desplegados para la

reconstrucción, tales como búsqueda en archivos, recopilación de información y primeros intentos de reproducción de los movimientos a partir del recuerdo que conserva de ellos después de haber visto la filmación). Equipado de una tiza y una pizarra, Nachbar va desglosando los diferentes estadios en el proceso de recuperación de *Afectos Humanos*. El material que conserva de este proceso lo denomina 'autopasado', y se presenta en el escenario por medio de ejercicios de memoria corporal, marcando posiciones y gestos que el bailarín recuerda y que va integrando paulatinamente dentro de su movimiento, de forma que sitúa el archivo en el cuerpo mismo

Precisamente en esta concepción de cuerpo del bailarín como almacén de informaciones es donde reside otro de los factores fundamentales por medio de los cuales se cuestiona el proceso de reconstrucción mismo. Una de las múltiples ecuaciones que Nachbar escribe en la pizarra a lo largo de las pseudoexplicaciones lúdicas es: 'Hoyer=Nachbar'; como el bailarín efectivamente comenta, ambos recibieron formaciones distintas, vivieron en tiempos diferentes, no han compartido los mismos intereses, lo cual se hace patente de forma intencionada en *UA*: a lo largo de la pieza surgen una serie de desigualdades y asperezas destinadas a provocar un efecto de choque en el espectador, una sensación de incomodidad que impide la inmersión en la estética de Hoyer y que genera un distanciamiento que necesariamente conduce a una postura crítica y reflexiva en el público. Sin ir más lejos, ya la acción misma de bailar *Afectos* en pantalones vaqueros genera perplejidad. Por otro lado, el hecho de que Nachbar baile una coreografía bastante femenina, plantea una lectura subvertida y tergiversada en la que las interpretaciones se disparan, originando nuevos sentidos. Por último -y éste pienso que es el aspecto más interesante-, el cuerpo de Nachbar ha sido entrenado en una serie de disciplinas muy distintas a las que conformaron el de Hoyer. Asociando en la pizarra con una lógica discursiva disparatada (pero absolutamente pertinente) los elementos almacén, archivo y cuerpo, Nachbar hace referencia a la concepción del éste como archivo de disciplinas de movimiento sedimentadas a lo largo del aprendizaje y de las rutinas diarias de movimiento. De esta forma se presentan dos lenguajes cinéticos simultáneamente en un mismo cuerpo (el de Nachbar) y en una misma coreografía (*Afectos Humanos*). Las coreografías de *Afectos Humanos* están marcadas por un fuerte componente

expresionista, heredado del trabajo de Dore Hoyer como bailarina para la compañía de Mary Wigman. Están empapadas del estilo personal de Hoyer, de una gran complejidad técnica y un elevado nivel de abstracción; su propósito se orientaba a sentar las bases de una nueva danza, a la investigación formal del movimiento que debía servir como fundación de un lenguaje. La coreografía de Hoyer está pensada para un cuerpo formado en danza expresionista; se trata de un movimiento brusco y extremo, con una enorme carga de tensión, caracterizado por una composición estricta y precisa que exige un alto nivel de concentración y un control extremo del cuerpo. Como comenta Schuldt-Hiddemann (2004: 238), se caracteriza por la combinación de elementos opuestos, la unión de "fuerzas polares". En esta pieza se dan simultáneamente una mezcla de perfección técnica con una especie de arrebató emocional. Este tipo de movimiento difiere totalmente de la educación que ha recibido Nachbar; su cuerpo es un 'archivo' de entrenamiento y formación basado en la técnica *release*, en la que el bailarín se presenta relajado y sin tensiones. La expresión de Nachbar responde al que caracteriza a la presencia de los cuerpos en la escena desde la danza posmoderna norteamericana: pocas veces se presenta ceremonioso, sino neutro e informal, sin implicarse emocionalmente con la danza que está ejecutando. En este profundo desfase, en la radical divergencia entre lo trascendental del lenguaje de *Affectos* frente a una ejecución en este tono más desenfadado, se produce una comicidad a la que Nachbar no ha renunciado y que muestra el desajuste entre ambas estéticas, a la vez que genera la presencia de dos planos temporales distintos, dos contextos históricos en una especie de palimpsesto *performativo*: el de la danza de posguerra alemana y la danza contemporánea comprendida como praxis crítica e investigadora, como se verá a continuación.

Precisamente la voluntad de mostrar explícitamente el abismo insalvable entre dos paradigmas de danza (que se pone de manifiesto en el mismo intento de recuperación) es lo que señala más decididamente la creación de Nachbar como una práctica que rebasa la apropiación. Aunque como comenta el mismo Nachbar en la pieza, no se trata de *Affectos humanos*, sino de su propia interpretación de ella (lo cual se señala en la pizarra con un doble entrecomillamiento), en este caso el vínculo de recuperación no se reduce al mero uso de la obra original para unos propósitos de reescritura;

los materiales del pasado y del presente, en cambio, entran en una serie de relaciones altamente complejas en las que no se puede hablar de mero uso, sino de un diálogo que tiene lugar en múltiples niveles.

Un análisis recurrente para estudiar las relaciones que se establecen entre el material original y la pieza segunda, especialmente en el ámbito de la literatura, ha consistido en aplicar la clasificación de textos transtextualidad propuestos por Gerard Genette (Genette, 1993); en efecto, al emplear estas categorías, se vería la enorme complejidad de las relaciones, ya que *UA* funcionaría tanto como paratexto (en tanto comenta e introduce el hipotexto: *Affectos Humanos*), como metatexto (vínculo crítico por excelencia, orientado a la problematización del hipotexto), así como hipertexto (texto derivado, subsidiario de otro, enmarcado en el mismo género que la primera obra). Antes de seguir por este camino, me gustaría retomar un concepto de Fredric Jameson (2008: 97-130) que puede ser más útil para pensar el tipo de relación de *UA* con *Affectos: la envoltura*. Como afirma Jameson, frente al excesivo formalismo de la intertextualidad, la envoltura se encuentra como un término inmediatamente accesible gracias a su frivolidad; por otro lado, la relación jerárquica de lo envuelto y la envoltura se mantiene, si bien se hace reversible, desde el punto de vista de que los envoltorios también pueden ser envueltos a su vez y lo envuelto puede funcionar como envoltorio de otro contenido (Jameson, 2008: 101). Esta reversibilidad es fundamental en *UA* y se hace especialmente patente en la dificultad de definir o distinguir un cuerpo de otro, en la íntima vinculación de un material de movimiento con otro. Aquí reside el punto más inquietante en esta pieza: esta acción de envolver una pieza anterior se desarrolla en la pizarra, pero también y sobre todo en el cuerpo mismo del bailarín. El espectador presencia así simultáneamente dos realidades en un sólo movimiento, percibe la copresencia de dos paradigmas de desarrollo histórico de la danza, de dos códigos que entran en relación. Estos dos cuerpos, dos tipos de movimiento y coreografías dan lugar a un tercero, el del envoltorio y lo envuelto juntos. En un cuerpo y una coreografía se revelan los diferentes tiempos que habitan la nueva pieza (*UA*), así como los diversos vectores históricos que la cruzan y determinan.

Este proceso de 'envolver' constituye para Jameson un procedimiento eminentemente posmoderno de trabajo con materiales previos, mediante el cual

(en el ámbito de la arquitectura y en concreto en el caso de la casa de Frank Gehry) se genera un tercer espacio como resultado de una relación dialéctica entre otros dos previos: el envuelto y el envolvente; se trata de una espacialidad radicalmente nueva más allá de la tradicional que reclama una diferencia y originalidad histórica radicales. “Estas ilusiones y contradicciones fuerzan a uno a cuestionar continuamente la naturaleza de lo que ve, a alterar la definición de realidad, finalmente, desde la memoria de una cosa hasta la percepción de esa cosa” (Jameson, 2008: 101). Pero en realidad el tipo de procedimiento creativo que encuentra Jameson en la casa de Frank Gehry apunta más allá que a una mera relación dialéctica entre dos espacios. Lo mismo podemos decir de *UA*: esta pieza responde a una forma de hacer danza que se reconoce como investigación, como una forma de pensar y filosofar, una forma de tratar de resolver problemas no filosóficos, sino específicos del propio área “de la misma forma que la novela es una forma de resolver problemas narrativos y la pintura de resolver visuales” (Jameson, 2008: 126). *UA* se entiende sobre todo como la meditación sobre una serie de problemas de la danza actual que se plantean en términos coreográficos: la imposibilidad de reactualizar un cuerpo histórico, las grandes dosis de imaginación y ficción que van asociados a todos los procesos de recuperación de la memoria,⁹ en definitiva: de la dificultad de la reconstrucción de piezas del pasado y de la necesidad que la danza actual siente de crearlo/recuperarlo.

Una pieza como ésta desborda la práctica de la apropiación: aunque efectivamente se apropia de materiales del pasado, no se crea con ellos una narrativa nueva, sino que se trata sobre todo de pensar una paradoja, de investigar problemas inherentes a la creación de danza. Al retomar *Affectos Humanos*, Nachbar no trata sólo de trazar una línea de desarrollo histórico entre un estadio de la danza de los años sesenta y el momento actual, ni se conforma con establecer una serie de vínculos críticos o afectivos con un pasado; tampoco intenta escribir una historia antes inexistente, sino, más allá de todo esto, trata de plantear el problema mismo de la actualización de materiales coreográficos del pasado. La apropiación de *Affectos Humanos* es completamente subsidiaria de un intento de reconstrucción, lo que sitúa *UA* en el marco del nuevo paradigma de la danza comprendida como una praxis crítica o como una praxis investigadora, la cual propone una nueva forma de relacionarse con la historia. Ésta no consiste tanto en un trabajo histórico

como historiográfico, preocupado por poner al descubierto y cuestionar los principios básicos sobre los que se asienta la construcción histórica. Presenta ante todo una nueva forma de relacionarse con el pasado.

Propone una alternativa a las metodologías académicas de análisis, contextualización, comentario y verificación de los resultados a los que está acostumbrado el análisis historiográfico científico tradicional. Expone procesos de conocimiento y reflexión historiográfica que, en vez de emplear los criterios académicos como el documento y una voluntad objetiva, se basa en una radicalidad subjetiva: la experiencia durante el proceso de reconstrucción, la del propio cuerpo y el archivo de códigos que se han ido sedimentando en él, en cuya actividad se plasma la historicidad del sujeto, a partir de la cual se reordenan los datos de la historia y se elabora una narración personal. La acción se basa en una afirmación individual creativa en diálogo con la historia. La relación actual del coreógrafo con la historia ya no es intuitiva, sino que se dirige hacia una cultura de la investigación.

En definitiva, obras como *UA* de Nachbar o las mencionadas anteriormente son trabajos que se sitúan en el nuevo papel de la cultura y de la investigación, con una función clara (aunque no exclusiva) de instrumento de conocimiento; el artista, con esta metodología de investigación histórica e historiográfica creativa desplegada, se sitúa en el rol del historiador, del archivista, en su actualización de una determinada tradición. Se apropia de los materiales del pasado para crear ya no tanto una nueva narrativa, sino sobre todo para plantear y exponer una serie de problemas en el ámbito de la danza vinculados a la historia y a la memoria. Usando su propio cuerpo, el artista rompe el sistema, entra dentro de él para cuestionar las políticas dominantes de investigación histórica.

Victoria Pérez es Doctora en Filosofía por la Universidad de Salamanca. Profesora en la EUV Frankfurt (Oder), profesora invitada en el Máster en Coreografía y el Grado en Danza de la Palucca Schule (Dresden), en el Máster SODA (UdK, Berlín) y en el Máster en Práctica Escénicas y Cultura Visual (UAH). Es investigadora de ARTEA y editora del libro *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008).

Notas

4 Replantear la historia de la danza desde el cuerpo

Victoria Pérez

1 Este texto ha sido escrito en el marco del proyecto "Autonomía y Complejidad. Metodologías de investigación en danza contemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía" HAR2008-06014-C02-01 apoyado por el Ministerio de Ciencia e Innovación 2009-2011.

2 Janez Janša así describe su pieza *Monument G2* (Janez Janša en el taller en AZALA, 24 de Febrero 2010) ; Yvonne Hardt emplea el término de apropiación para aludir el trabajo de reconstrucción *UA* de Martin Nachbar (Hardt, 2008: 193).

3 No obstante, existe algún intento interesante de reconstrucción de públicos, como el proyecto *What's Welsh for Performance?* de Heike Roms, una reconstrucción de la escena de la performance en Gales. La forma de 'reconstruir' el público se basaba en implicarlo en el proceso mismo de reconstrucción, de forma que se accionaban ciertos mecanismos en la recuperación de la memoria comunal de la vivencia de un hecho.

4 Nota del editor: el texto "El 'salto de tigre': un método para reexplicar la historia de las escenas locales" de Ana Vujanović, presente en este volumen, recoge una reflexión sobre las experiencias que tanto Vujanović como Saša Asentić vivieron en torno a este proyecto.

5 Una excelente recopilación de textos sobre este tipo de proyectos es el número 117-118 de MASKA (VV.AA., 2008).

6 La premisa básica situacionista era la de reutilizar las creaciones culturales ya existentes, en lugar de crear nuevos objetos. De ahí la afirmación: "no hay un arte situacionista, sino un uso situacionista del arte".

7 Es precisamente esta diferencia temporal la que permite que se establezca una relación dialogal productiva entre ambos textos, el original y el derivado. Así lo explica Katherina Zakravsky: "Sólo si hay una distancia entre el otro mundo del primer evento y las circunstancias de la reconstrucción, sólo si la discontinuidad histórica de estos eventos está garantizada, puede tener lugar el reflejo mutuo de estas dos singularidades." (Zakravsky, 2007:62).

8 Martin Nachbar lleva nueve años dedicado a la reconstrucción de este ciclo de danzas de 1962 de la bailarina expresionista Dore Hoyer. A lo largo de esta

investigación ha ido presentando los diferentes estadios de su trabajo en una serie de formatos como lecturas, *lecture-performances*, charlas o piezas escénicas. La última versión de su reconstrucción (2009) es la que comento en estas páginas.

9 De hecho, en *UA* se le concede al espectador la oportunidad de experimentar con la memoria y la reconstrucción. En el desglose de *UA* que Nachbar organiza en la pizarra, el número 7 corresponde a la reconstrucción de Miedo (*Affectos Humanos* consiste en un ciclo de danzas compuesto de 5 partes, cada una de ellas dedicada a una emoción: vanidad, codicia, odio, miedo y amor), mientras que la parte 8 lleva el título de Recuerdo. Tras ejecutar la coreografía de la parte 7, Nachbar se quita la grabadora que llevaba puesta (y cuya existencia el público ignoraba), abandona el escenario y deja al espectador con el sonido reproducido de toda la parte 7 delante del escenario vacío para que rememore y reconstruya en su imaginación, sobre el espacio real y con ayuda de su memoria y del sonido del pasado inmediato, la coreografía que acaba de presenciar. La recepción analítica requerida por parte del espectador no se limita así a la observación detallada de la pieza, sino que se extiende a los propios procesos individuales de construcción de la memoria.



Martin Nachbar "*UA*"

Foto: Gerhard Ludwig.

Bibliografía

- BENJAMIN, WALTER (2008), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D. F.: Ítaca y UACM.
- BETSY, FISHER (2002), *Creating and Re-creating Dance. Performing Arts related to Ausdruckstanz*. Helsinki: Theatre Academy.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2007), *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the world*, New York: Lukas & Sternberg.
- GADAMER, HANS-GEORG (1990), *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- GENETTE, GERARD (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HARDT, YVONNE (2007), "Reconstructing Dore Hoyer's *Affectos Humanos*", en Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (eds.), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*. Bielefeld: Transcript, pp. 193-200.
- HISPANO, ANDRÉS (2005), "- ¿Y qué harás para vivir? - Robaré", en *Plagiarismos*, Catálogo de la exposición. Madrid, La Casa Encendida, pp. 39-43.
- JAMESON, FREDRIC (2008), *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Londres y Nueva York: Verso.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1991), *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Red editorial Iberoamericana.
- SCHULDT-HIDDEMANN, GARNET (2004), "Ganz oder gar nicht: Dore Hoyer", en Amelie Soyka (ed.), *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker zu Mary Wigman*. Berlin: Aviva, pp. 234-246.
- VERWOERT, JAN (2007), "Living with Ghosts: From Appropriation to Invocion in Contemporary Art", en *Art&Research*, Vol.1, n. 2., <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>. (Último acceso: Marzo de 2009).
- VV. AA. (1993), *Desmontaje: Film, vídeo / apropiación, reciclaje*, Valencia, IVAM. Institut Valencià d'Art Modern; MNCARS. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Arteleku; Kijkhuis. World Wide Video.
- VV. AA. (2008), *History – experience – archive*; Maska vol. XXIII, 117-118, Ljubljana.
- WEES, WILLIAM C. (1993), *Recycled Images. The art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Films Archives.
- ZAKRAVSKY, KATHERINA (2007) "On Pupilija Re-enacted", en *Frakcija. Performing Arts Journal*, n. 42. Zagreb, pp. 58-65.



Martin Nacbar "UA"
Foto: Gerhard Ludwig.



Martin Nacbar "UA"
Foto: Gerhard Ludwig.

5

¿Y si resulta que nos lo inventamos?¹

Ixiar Rozas

“Mi memoria está superpuesta de todo” dice en un momento la voz en off del documental *Sans Soleil* de Chris Marker mientras vemos el lento caminar de un avestruz que se acerca hacia la cámara. El avestruz camina sobre la hojarasca que cubre el suelo, estamos en un parque y probablemente es otoño. Escuchamos la frase “mi memoria está superpuesta de todo” en el momento en que las imágenes del documental pasan del caminar del avestruz a una torre en ruinas. A continuación un hombre limpia un utensilio con una mano. Luego nos encontramos en una playa desierta. Dos perros caminan por la orilla.

Sans Soleil es resultado de la imbricación de imágenes que situamos en un Japón contemporáneo con otras que proceden de otros países así como de otras percepciones del tiempo. El montaje presenta un cruce de diversas espacialidades y temporalidades que busca alejarse del simbolismo de las imágenes y del lenguaje. Con este montaje, Chris Marker está proponiendo una contemplación pura de las imágenes, al tiempo que escuchamos una voz en off que discurre de manera independiente a éstas.

Habitualmente la pantalla, a través del cine y del documental, se convierte en lugar narrativo que suele incitar a la identificación, al alineamiento psíquico entre espectador y personaje. La identificación puede dar lugar a la fascinación, uno de los objetivos del cine narrativo convencional. Sin embargo, *Sans Soleil* se aleja de los mecanismos de este cine no sólo por su

construcción fragmentada y no lineal, sino también porque frustra todo intento de identificación mediante un continuo mecanismo de extrañamiento.

¿De dónde proceden las imágenes? ¿Dónde se sitúa Marker frente a éstas? ¿Y nosotros? Marker construye las imágenes haciendo suya la memoria de otros. En este caso sería más preciso decir que entrega a Florence Delay, la voz narradora del film, la memoria de otros. El cineasta francés transforma el recuerdo, lo reescribe. Y con este mecanismo conforma otra identidad, basada en el extrañamiento. El resultado de esta operación es una no-memoria, que es resultado de una imbricación de muchas otras: una especie de no-yo.

Lo cierto es que la mirada y la memoria están continuamente entrelazadas. "Mirar es insertar una imagen en el seno de una matriz constantemente cambiante de recuerdos inconscientes, lo cual puede hacer libidinalmente significativo un objeto culturalmente insignificante o bien privar de valor a un objeto culturalmente significativo".² Si seguimos la definición que Kaja Silverman propone sobre la mirada, podemos deducir que nuestra memoria y el rescate que ésta hace del recuerdo dependen de cómo miremos. Precisamente por esto, Silverman no deplora del todo la identificación. Más bien al contrario, cuando habla de las premisas que hoy debería cumplir un cine político se refiere a que éste puede aprovechar la identificación como vehículo para llevar al espectador a algún lugar en el que nunca antes haya estado: un lugar que disuada al espectador del viaje de vuelta. "Central en este proyecto es la idealización de coordenadas corporales en las que el espectador no esté acostumbrado a encontrarse".³

Partiendo de esta afirmación de Silverman, voy a detenerme en diversas creaciones y trayectorias artísticas que nos sitúan en esos nuevos parámetros corpóreos. Son creaciones que nos hacen preguntarnos cómo miramos al pasado, cómo nos relacionamos con la memoria y con la historia de nuestros propios contextos. Estas y otras cuestiones inspiraron el laboratorio dirigido por Janez Janša y desarrollado en el espacio de creación Azala,⁴ sobre el que también hablaré a lo largo de este artículo.

1. Atardeceres en la Corniche

Un día la fundación Atlas Group⁵ recibió una cinta de vídeo titulada "Sólo desearía llorar". Las cintas llevaban el nombre de "operador #17" y en ellas

había solamente atardeceres grabados en la Corniche, popular paseo de Beirut sobre el mar. Además de ser un paseo para el ocio y la socialización, la Corniche es conocida por ser el lugar preferido de los espías, siempre presentes en una ciudad conocida por su pasado bélico. Innumerables cámaras escondidas en las mini furgonetas dispensadoras de café se dedicaron durante años a registrar todos los movimientos del paseo. El "operador #17" grababa tras una de esas cámaras. Pero desde 1997 y cada atardecer, desviaba su objetivo hacia el sol para captar los últimos segundos del crepúsculo. Cuando sus superiores le descubrieron, el "operador #17" fue despedido. Sin embargo, le permitieron quedarse con las cintas. Una de estas cintas llegó al buzón de Atlas Group.

La historia de los atardeceres es una más de las que presenta la fundación neoyorquina-libanesa, dedicada a generar documentos después de que los hechos hayan sucedido. Walid Raad, miembro fundador de la fundación, presenta estos documentos en exposiciones y conferencias.

Me interesa detenerme en el formato de estas conferencias, ya que Raad sigue las técnicas del *storytelling*. El contexto de las conferencias es tan formal y la documentación que se presenta tan verosímil, que la veracidad de los hechos que nos cuentan deja de tener importancia para nosotros. Lo importante es la propia narración, llena de idas y venidas, de azar, que conforma una atmósfera borgiana. Mediante la producción y explicación de documentos, Raad propone hacer hincapié en la memoria frente a la historia. "Lo que está siendo desafiado constantemente por la poética del texto a medida que se encuentra con la imagen y a través de la voz, es precisamente nuestra capacidad para recordar".⁶ André Lepecki define la memoria como un recordar activo, es decir, "una actualización de la multiplicidad de elementos no nombrados de un evento", mientras que la historia pasaría a ser una memorización pasiva, "una reificación ósea de un evento nombrado".

Entonces, cuando los contenidos de Atlas Group se presentan en público las imágenes y las palabras activan un juego entre lo virtual y lo actual. Nuestra sensorialidad y nuestras coordenadas corpóreas se ven afectadas por ese juego. Y este dispositivo genera una nueva relación con el presente, que "deviene un amplio abanico de afectos que expanden sus efectos a través del tiempo, [el presente] actúa más allá del momento efímero de ahora instantáneos".⁷

La operación de Atlas Group no consiste en crear una ilusión imaginaria de diferentes temporalidades, es decir, de situarnos entre un pasado construido y el presente de la conferencia. Nuestra memoria pasa a ser activa, en el sentido de que está siendo producida. En esa continua activación de la memoria, las conferencias se hacen *performativas* porque lo importante no es la evidencia o falsedad de lo que se nos está contando. Más bien al contrario: pasa a primer plano el efecto real y crítico que esa memoria construida provoca en nosotros en el ahora de la presentación.

De alguna manera, al igual que *Sans Soleil* de Chris Marker, Walid Raad también hace suya la memoria de otros y, mediante técnicas narrativas, activa un mecanismo de no-memoria, una suerte de contramemoria.

2. Podría ser solamente un juego de tu memoria

Hacia el final de la *performance Monument G2* (2009), Teja Reba escribe en la pared la frase "What if we made it all up?" (¿Y si resulta que nos lo inventamos todo?), con tiza blanca. La *performance* es una reconstrucción codirigida por Janez Janša y Dušan Jovanovic, quien a su vez fue director de *Monument G* (1972), la pieza que está en el origen de todo el proyecto. Es importante aclarar que *Monument G2* se trata de una reconstrucción y no de una reposición, ya que la nueva *performance* pasa a ser otra obra realizada a partir de una mirada crítica y analítica hacia la pieza original, de la que sólo se conservan un vídeo de unos minutos de duración y algunas imágenes de su paso por diversos festivales europeos de la época. En la reconstrucción han participado el músico y la actriz de la primera pieza (Jožica Avbelj y Matjaž Jarc), acompañados de una *performer* y un músico más jóvenes (Boštjan Narat y Teja Reba).

¿Cómo llevar a cabo un proceso de reconstrucción de una *performance* de la que solamente se conserva un vídeo de unos minutos pertenecientes a un ensayo? A la hora de abordar la reconstrucción y ante la ausencia de documentación, Janez pidió a los *performers* de la pieza original que recurrieran a su memoria orgánica. Como la reconstrucción tuvo que basarse principalmente en la memoria de los veteranos actores, al explicar el proceso de creación de la *performance* Janša utiliza el término "aged-ready-made" (ready made envejecido). Si entendemos por *ready-made* coger un objeto

cotidiano y convertirlo en obra de arte, en este caso, lo que Jožica y Matjaž hacen es recurrir a sus respectivas memorias para poder llevar a cabo una reconstrucción lo más fiel posible al original. Y lo cierto es que sólo llegaron a recordar dieciocho minutos de los cincuenta que duraba la pieza. En el fondo los dos actores se están refiriendo a algo que ya no está, a una ausencia que se convierte en su punto de referencia. Esta ausencia es lo que encarnan los jóvenes Teja y Boštjan en la reconstrucción. Como sucedía en el documental *Sans Soleil* de Chris Marker, de alguna manera también en la reescenificación Teja y Boštjan hacen suya la memoria de otros. Y así se entrelazan una no-memoria con una memoria reconstruida, operación que toma sentido en el contexto de *Monument G2*.

"El hombre busca en la memoria", dice un fragmento de la canción que escuchamos en escena en la reconstrucción, "sostiene en sus manos un ser vivo". En la *performance* original Jožica también cantaba, "no tengas miedo de mí, puede que yo sea sólo un engaño de tu memoria". No en vano, *Monument G* fue un trabajo sobre la memoria y esto hace, en palabras de Janez Janša, que sea una "*performance* perfecta para ser reconstruida".⁸

Mediante este ejercicio de rescate de las memorias orgánicas y con una mirada cercana a la de un forense que se detiene en todos los detalles, Janša va analizando todos los aspectos de la *performance* original. Deconstruye, va al fondo de todos los detalles, hasta conseguir una apropiación y reinterpretación que permite elaborar un discurso propio. Y para ello busca evidencias, documentos, que luego contextualiza en la nueva creación de manera que provocan ambivalencia. En sus reconstrucciones genera una negociación entre lo que funciona y lo que no dentro de la propia dinámica de la *performance*, mecanismo que pasa a provocar una dimensión crítica en el espectador. Janez considera que "la historia es en cierto sentido una ficción", una disciplina del conocimiento que se va consolidando mediante un mecanismo de continua reelaboración. "En la reconstrucción que propongo no hay una mirada nostálgica. Tomo distancia de los hechos".

Al igual que en los atardeceres de Atlas Group, lo importante aquí no es la veracidad, sino la verosimilitud y la forma que adquiere el relato: pasan a primer plano el trabajo con la documentación y la manera en que se presenta en escena.

3. Cuatro casos de reconstrucción

Al final de una de las narraciones de *Los Emigrados* de W.G. Sebald, Ambros Adelwarth nos cuenta que el recuerdo a menudo le parece una especie de tontería. “Da pesadez a la cabeza, la marea, como si no se mirase hacia atrás entre las hileras del tiempo, sino desde una gran altura hacia la tierra, hacia abajo, desde una de esas torres que se pierden en el cielo”.⁹

En las reconstrucciones que creamos durante el laboratorio en Azala y presento a continuación, no buscamos en el baúl de los recuerdos y tampoco tenemos la pretensión de alcanzar ninguna verdad. Como artistas nos preguntamos cómo miramos al pasado. Siguiendo la metodología que comparte con nosotros Janez Janša —y las palabras de Ambros Adelwarth—, miramos atrás sumergidos en las hileras del tiempo. Y en parte llegamos a la conclusión de que experimentamos para producir nuevas perspectivas y experiencias. Creamos documentos y evidencias para generar una nueva ficción que nos permita mirar a nuestro propio contexto, nuestro pasado, presente y futuro. También con ojos de forense, buscamos el detalle, proceso en el que el juego pasa a ocupar un lugar importante. Y paulatinamente, el juego nos va introduciendo en otra temporalidad.

Escribe Giorgio Agamben que la invasión de la vida por parte del juego conlleva una modificación o aceleración del tiempo: el juego paraliza y destruye el calendario, mientras que el rito lo estructura y lo fija. El mito enuncia la historia y el rito la reproduce. En el juego sobrevive el rito pero solamente se conserva la forma del mito —que Agamben llama el drama sagrado—. “Al jugar el hombre se desprende del tiempo sagrado y lo olvida en el tiempo humano”.¹⁰ Agamben sigue la clasificación de Claude Lévi-Strauss cuando distingue entre sociedades frías, en las que la esfera del rito se expande a expensas del juego, y las sociedades calientes, en las que la esfera del juego se expande a expensas del rito.¹¹ De alguna manera, durante este laboratorio nos convertimos en una pequeña “sociedad caliente” que tiene como objetivo experimentar, también en el sentido de hacer experiencia si tenemos en cuenta de que “una experiencia es algo de lo que uno sale transformado”.¹²

Y es precisamente el estimulante juego de permitirnos mirar, cuestionar y visitar nuestros propios contextos lo que produce esa vivencia

en nosotros. Las reconstrucciones que proponemos no dejan de ser ejercicios, pero precisamente por estar inacabadas podrían llegar a tener un potencial que tal vez nos situarían en esas coordenadas corporales en las que, retomando a K. Silverman, probablemente no estamos tan habituados a situarnos.

Los fragmentos de estas reconstrucciones tienen tres puntos de partida. El primero son los Encuentros celebrados en Pamplona en 1972. El segundo es la indagación sobre si *Monument G* se presentó en Bilbao un año después, en 1973. Y el tercero, es la posibilidad de plantear una nueva pieza a partir de *Monument G*, *performance* con un devenir abierto a continuas reconstrucciones, como acabo de señalar. No se trata de pensar en términos representativos, sino de viajar de la representación a la ficción.

Los relatos que siguen son el resultado de la apropiación que he hecho de la memoria reconstruida de otros. Con sus no memorias, construyo una suerte de contramemoria. La memoria no sólo depende de cómo miremos, sino que funciona de manera radial, con innumerables asociaciones que giran entorno al mismo acontecimiento. Un continuo viaje de ida y vuelta.

Reconstrucción nº1

“En 1973 tenía tres años y vivía en Bilbao. Como artista escénico, y debido a que también ahora vivo en esta ciudad, me pregunto qué impacto pudo tener *Monument G* en el ambiente cultural de la época, una pieza que apuntaba ya hacia lenguajes y códigos que se situaban en la frontera entre la danza, el teatro y la *performance*. Creo que tuvo que dejar un rastro en la comunidad artística de la ciudad. ¿Que vanguardia existía entonces en Bilbao? ¿Qué era vanguardia? Explica Santos Zunzunegi que,

en la época del franquismo todo lo que hacías tenía una lectura poética. Hicieras lo que hicieras, quedarte parada un minuto o más provocaba que inmediatamente la gente empezara a gritar ¡libertad! u otras cosas, como pasó en los Encuentros de Pamplona 72. De todas formas, en la España de entonces o eras una cosa u otra. No se podía escapar. Más que de tus ideas políticas –a mí nadie me preguntó las mías–, dependías de tu estética.²³

[...] Un artículo sobre la historia del teatro a partir de los años 60 incluye una definición de teatro independiente: "Movimiento escénico iniciado a finales del franquismo, con clara oposición a la dictadura y que recogió de manera singular la experiencia de algunos grupos experimentales norteamericanos de ese tiempo".¹⁴ Sabemos que *Monument G* estuvo en los encuentros de Pamplona (1972), si bien no pudieron actuar, y también en los encuentros de Cadaqués de ese mismo año. La ausencia de documentación y evidencias sobre la presentación de *Monument G* en Bilbao (1973), me lleva a pensar la posibilidad de que fuera un acto cultural que (1) no tuviera ninguna trascendencia cultural en la comunidad artística de la época (2) fuera censurado en los medios de comunicación locales (3) fuera una ficción, producto de la propaganda. ¿Era tan férreo el control sobre la vida cultural durante el franquismo?

[...] De lo que sí hay documentación es de la visita del Living Theatre a Bilbao en 1967. El Living presentó en el teatro Campos su obra *Antígona* y realizó ensayos abiertos al público. Al parecer dejó un gran impacto sobre la comunidad artística de la época y la vanguardia local.

[...] Euskadi ta askatasuna (ETA) asesina a Carrero Blanco en 1973. Carrero simbolizaba la figura del "franquismo puro". Llegó a ser insustituible por su experiencia y capacidad de maniobra y porque nadie lograba como él mantener el equilibrio interno del franquismo [...]. Para el atentado excavaron un túnel hasta el centro de la calzada, donde colocaron cerca de 100 kilogramos de goma-2 que hicieron explotar el 20 de diciembre al paso del coche de Carrero Blanco. [...] Curiosamente, de pequeño me contaron que excavaron el túnel desde el sótano de una casa, hasta el centro de una calle de la ciudad. Y que el miembro de ETA, para justificar la cantidad de polvo y escombros saliendo de aquel sótano, se hizo pasar por un escultor. [...] Expertos en terrorismo internacional obtuvieron unos años después documentación del Gobierno español que indicaba que la CIA proporcionó explosivos sofisticados a ETA para el asesinato de Carrero Blanco. Fuentes policiales aseguran que el mismo Kissinger dio luz verde al atentado. [...] Una pregunta que aún queda en el aire: ¿Recibió el Living Theatre apoyo de la CIA durante su visita a Bilbao?

¿Tuvo el Living algo que ver en un atentado que facilitó la transición política española?”.

Reconstrucción nº2

“Alguien dijo que si ponías a cuatro personas de izquierdas en una habitación al cabo de diez minutos ya se habían escindido. Con los artistas parece que ocurre algo similar. Estos días el Museo Reina Sofía muestra una exposición de los Encuentros de Pamplona (1972) en los que participaron creadores como Francesc Torres, Robert Llimós, Antoni Muntadas y Jordi Benito, pero faltaron importantes artistas catalanes de la época: Miró, Santos, Tàpies, Brossa, Portabella... El motivo de esta ausencia es cristalino y está bien documentado. En la entrevista a José Luis Alexanco que muestra el Museo Reina Sofía en su web, el co-organizador explica como Brossa, Tàpies y Portabella presionaron para que los artistas no acudiesen a los encuentros. El objetivo era evitar una falsa sensación de libertad en un país donde la dictadura perdía vigor pero, como las posteriores condenas a muerte hicieron constatar, muchos horrores aún estaban por venir. Algunos artistas, como los integrantes del Equipo Crónica, llegaron incluso a disculparse por su participación en los Encuentros en una carta a Portabella que se publica en el catálogo de la exposición.

[...] Hace unos días una escritora que ha vivido unos años en Cadaqués me explicó que al parecer los mismos creadores que boicotearon los Encuentros de Pamplona organizaron un encuentro parecido (aunque de dimensiones mucho más reducidas y exento de publicidad) un año después en Cadaqués. Según esta escritora, cuyo nombre prefiero no hacer público de momento, el evento se realizó con discreción y muchos habitantes del pueblo ni siquiera se percataron. Parece probable que si Portabella se había quejado de que los Encuentros de Pamplona podrían suscitar una falsa sensación de libertad en el exterior, no quisiese que el reducido encuentro de Cadaqués trascendiese. Por otro lado, su militancia en partidos de izquierdas (primero el PSUC y luego el PSC) quizás hacía peligrosa su presencia en este lado de la frontera. Aunque esto no son más que suposiciones.

El relato de la escritora se ha visto confirmado por unas declaraciones de Chillida, quien durante los Encuentros de Pamplona afirma que la ausencia de Miró y Tàpies se debe "a unos encuentros de arte que este verano se celebrarán en Cadaqués, organizados por Portabella",¹⁵ así como por un comentario del comisario de la exposición del Reina Sofía: "Se temerían algo algunos representantes de la *inteligencia* en Cataluña, como para decidir boicotear los Encuentros y disponerse a preparar un evento semejante en tierras catalanas".¹⁶ La escritora y las personas que ésta ha consultado desconocen las fechas exactas del encuentro, pero sabemos con certeza que una parte de estas actividades se llevó a cabo después del 2 de julio de 1972 por una simple razón: el día 2 John Cage aún estaba actuando en Pamplona. Si bien los catalanes aprovecharon su presencia en la península para traerlo a Cadaqués, la presencia de Cage en el Alt Empordà no resulta sorprendente por varias razones. En primer lugar, Cage ya había estado en Cadaqués, donde había jugado a ajedrez con Marcel Duchamp en el Café Melitón.

[...] Esta misma fuente no sabe con exactitud quién participó en este pequeño encuentro, pero cita a Brossa, Tàpies, Miró y Ricard Salvat. En cuanto a Carles Santos, no tiene información al respecto. Puede ser que estuviese allí, pero también es posible que aún viviese en Nueva York por aquella época. La escritora también desconoce si alguien financió el encuentro, aunque debido a sus dimensiones reducidas y teniendo en cuenta que Portabella pertenece a una familia acaudalada, el dinero no debió de ser problema. Lo que sí ha podido saber preguntando a varios artistas que llevan más de treinta años viviendo en Cadaqués es que el encuentro que pretendía pasar desapercibido se desarrolló en casa de Lanfranco Bombelli".

Reconstrucción nº3

"A partir del manifiesto de quince puntos que ETA publicó tras los encuentros de Pamplona, titulado *Estética y revolución* (1972),¹⁷ hemos escrito un manifiesto titulado *Estética y experimentación* (1973) situándonos en aquel contexto. Punto por punto, el nuevo manifiesto transforma el primero en aras de la experimentación. El primero dice:

Para estar involucrado en labor útil como artista revolucionario debe usted:(1) Estar a disposición cuando se lo requiera.(2) Olvidarse de imprimir su propia estética estilística sobre la realidad.(3) Elaborar con realidades diarias, no fantasías.(4) Ser capaz de superar sus depresiones personales [...].¹⁸

Mientras que el segundo propone:

Para estar involucrado en la labor inútil como artista experimental debe usted: (1) No trabajar al servicio de nada ni de nadie. (2) Olvidarse de imprimir lo que ya conoce, crear formas nuevas, formas raras.(3) Elaborar con los sueños, la intuición y la imaginación. (4) Ser capaz de incorporar los estados de ánimo al trabajo [...].

Podríamos imaginar que este manifiesto fue escrito por los cineastas experimentales Philippe Garrel¹⁹ y Jordi Lladó, invitados al festival de cine y nihilismo experimental "Zineiru" de Bilbao (1973), junto al equipo de *Monument G*, cuando éste se encontraba de gira en esta misma ciudad. [...] Esta declaración de intenciones a su vez, dará lugar a una serie de manifiestos correspondientes que abordan diferentes conceptos según la época: *Estética y libertad* (1975), *Estética y autenticidad* (1980), *Estética y progreso* (años 90), *Estética y globalización* (1995), *Estética y la muerte* (2005), *Estética y memoria* (2010)...".

Reconstrucción nº4

"Esto es *Monument J*, una reconstrucción del método Janez Janša y también un monumento a éste. Creemos que su método de reconstrucción puede llegar a generar mitos en la historia escénica de una país. [...] Tenemos suficientes evidencias que nos hacen pensar que *Monument G* (1972), el vídeo que Janša muestra en sus laboratorios, en realidad fue construido. Se trata de un *fake-made* que el propio Janez realizó para justificar la reconstrucción de *Monument G2*. Necesitaba crear una vanguardia en la historia de la ex Yugoslavia, una *performance* que marcara un antes y un después.

[...] En una reciente exposición celebrada en Berlín sobre carteles de teatro de los años 70 en toda Europa, y debido a esas grandes coincidencias de la vida, hemos encontrado el cartel original de *Monument G*. Como vemos en la imagen, el cartel no tiene nada que ver con la experimentación ni con el arte radical, sino que sigue los cánones de la estética comunista. [...] En realidad, Dušan Jovanovic no creó una pieza radical: *Monument G* fue una pieza encargada por el gobierno yugoslavo. Jovanovic estaba pasando un mal momento económico debido a que su anterior *performance*, *Pupilija, papa Pupilo y los Pupilceks* (1969), no tuvo una buena acogida. Era demasiado experimental para la época. Así que Dušan no tuvo más remedio que aceptar el encargo y, como consecuencia, su nueva pieza *Monument G* se convirtió en pura propaganda del régimen. Esto explica que estuviera en tantos festivales de países del Este y recibiera tantos premios.

[...] Como vemos en el único documento que queda de *Monument G*, el vídeo que Janez muestra en sus laboratorios, sigue los parámetros de una supuesta vanguardia de la época. Como pieza fundacional, se sitúa entre la modernidad y la postmodernidad: tiene elementos que pertenecen a la modernidad escénica –uso de una voz ritual al estilo Grotowski– y también a un cuerpo más cotidiano –tomado de la escena neoyorkina de la época–.

[...] Sin duda es un vídeo inteligente ya que nos hace creer que realmente fue una *performance* radical. Asimismo, la entrevista a Dušan Jovanovic que aparece en el vídeo no es de 1972, sino de 1969. Nos acaban de traducir del esloveno el contenido de esta entrevista y en realidad, Dušan está hablando de *Pupilija*. Sin duda, *Monument G* es un buen fake-made.

En estas reconstrucciones nos sumergimos en la dimensión temporal de la experimentación, el juego y la narración. A partir de aquí construimos nuestras propias experiencias. No se trata de adentrarnos en el baúl de los recuerdos, como decía, sino que buscamos grietas, resquicios, surcos y cavidades en las hileras del tiempo. Y esta estrategia provoca una nueva relación con el presente, con nuestros propios contextos. La reconstrucción, la composición de no-memorias, ha pasado a ser pura experimentación.

Ixiar Rozas es escritora, dramaturga y realizadora de documentales. Publica artículos, poesía, teatro y narrativa. *Negutegia* (2006), su novela más reciente, también se ha publicado en Italia y México. Cofundadora de 'Periferiak', encuentros entre pensamiento crítico y prácticas artísticas celebrado en Italia y País Vasco (2002-2007). En la actualidad trabaja con coreógrafos y artistas y escribe su tesis doctoral en la Universidad del País Vasco.

Notas

5 ¿Y si resulta que nos lo inventamos...?

Ixiar Rozas

1 Este texto ha sido escrito en el marco del proyecto "Autonomía y Complejidad. Metodologías de investigación en danza contemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía" HAR2008-06014-C02-01 apoyado por el Ministerio de Ciencia e Innovación 2009-2011.

2 Veáse Silverman, K. (2009), p.11

3 *Ibidem*, p.114

4 El laboratorio con Janez Janša se celebró en el espacio de creación Azala (La Sierra, Araba, entre el 23-28 de Febrero de 2010) dentro del proyecto de investigación "Autonomía y complejidad" de ARTEA. Participan en el laboratorio: Ana Buitrago, Vicente Arlandis, Sandra Gómez, Quim Pujol, Igor de Quadra, Matxalen de Pedro, Victoria Pérez, María José Cifuentes, Helena Golab, Gabriel Ocina, Oier Etxeberria, Isabel de Naverán, Idoia Zabaleta y yo misma. Las reconstrucciones que se presentan en este artículo fueron creadas durante dicho laboratorio.

5 Fundación imaginaria que se sitúa entre New York y Beirut creada en 1999 para reunir, producir y archivar documentos sobre la historia contemporánea de Líbano. Atlas Group se dedica a generar y archivar documentos después de que los hechos hayan sucedido. Estos documentos se presentan en conferencias, publicaciones y exposiciones.

6 Veáse Lepecki, A. (2004)

7 Veáse Bergson H., *Materia y memoria*, citado en Lepecki, A. (2004)

8 Extraído de uno de los momentos de reflexión que tuvieron lugar durante el laboratorio de Azala.

9 Veáse Sebald, W.G. (1996), p.115

10 Veáse Agamben, G. (2001), p.73

11 *Ibidem*, p.81

12 Veáse Foucault, M. (1996), p.14

13 Veáse VV. AA. (2009a)

14 Agirre, J. (2006) "Teatro independiente en Vasconia, 1969-1984" en <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/51335383.pdf>

15 Veáse Díaz Cuyás, J. (2005) en *Desacuerdos I*, p.65

16 *Ibidem*, p.20

17 Al parecer ETA copió palabra por palabra el manifiesto de un grupo de artistas activistas llamado "The Guerrilla Art Action Group".

18 Véase VV. AA. (2009b), p.201

19 Philippe Garrel fue censurado en los Encuentros de Pamplona (1972) por su excesivo carácter experimental.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2001). *Infancia e historia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino
- FOUCAULT, MICHEL (1996). *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona. Introducción de A. Gabilondo
- LEPECKI, ANDRÉ (2004). *In the Mist of the event: Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive*, publicado en "Maska" 117-118, otoño 2008
- SEBALD, W. G. (1996). *Los emigrados*, Debate, Madrid
- SILVERMAN, KAJA (2009). *En el umbral del mundo visible*, Akal, Madrid
- VV. AA. (2005). *Deacuerdos I*. Arteleku, MACBA, UNIA
- VV. AA. (2009a). "Laboratorios 70: Poéticas / Políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta", Sala Rekalde, Bilbao
- VV. AA. (2009b). *Encuentros de Pamplona 1972: Fin del fiesta del arte experimental*. MNCARS, Madrid

6 Reconstrucción 2¹

Sobre las reconstrucciones de *Pupilija*, *papa Pupilo* y los *Pupilceks* y *Monument G*.

Janez Janša

La *performance* de 1969 *Pupilija*, *papa Pupilo* y los *Pupilceks* está extensamente documentada. La *performance* se grabó en el estudio Viba con cinco cámaras y además fue magníficamente editada. El Museo del Teatro Esloveno dispone de numerosos documentos sobre esta *performance*, su recepción por parte de los medios y la respuesta del público; la mayoría de los participantes aún viven y constituyen una fuente oral importante y se conserva un guión bastante detallado de la *performance*. En un sentido estrictamente histórico y analítico, la documentación sobre la *performance* se conserva bien, es accesible a través de archivos públicos y no hay necesidad de reconstruirla como resultado de la pérdida de datos históricos. Los motivos para su reconstrucción, pues, son otros. La reconstrucción de *Pupilija* no tiene como objetivo volver a experimentar una *performance* del pasado, sino experimentar la relación misma con la historia: lo que observamos es nuestra relación con la historia. Podríamos decir, junto con Inke Arns, que las recreaciones “son cuestionamientos del presente por medio de la recuperación de hechos históricos que han quedado indeleblemente grabados en la memoria colectiva”.²

¿Qué conclusiones podemos sacar del hecho que, en 1969, *Pupilija*, *papa Pupilo* y los *Pupilceks* se grabara sin la presencia de público?³ Lo que hace que una *performance* sea parte del momento en el que se creó no es la *performance* en sí, sino su público. En este sentido, la única reconstrucción real

sería la reconstrucción del público. Por medio de una filmación sin público, ambas grabaciones de *Pupilija* (la original y la reconstruida) quieren, a un cierto nivel, desdibujar el momento de la creación de ambas *performances*. Muchos de los actores de la versión original de *Pupilija* eran escépticos sobre la posibilidad de su reconstrucción, sobre todo porque dudaban que fuera posible reconstruir el momento correspondiente a los últimos años de la década de los 60. La respuesta que tuvo que dar la reconstrucción fue que la *performance* no tenía que ver con el momento de la *performance* original sino con el momento presente.

En cierto modo, las reconstrucciones tienen que "traicionar" el original para poder funcionar en el momento de la reconstrucción. El enfoque que usé en la reconstrucción, sin embargo, es esencialmente diferente de una interpretación contemporánea de un clásico, porque una reconstrucción demuestra sus procedimientos; desvela y presenta material documental y cuestiona constantemente la veracidad de un hecho histórico, mientras que en una interpretación de un texto clásico, los hechos, documentos y procedimientos históricos forman parte del proceso creativo y, por norma, se excluyen del montaje final.⁴ En las reconstrucciones se tiene que probar, en primer lugar, que el objeto de la reconstrucción existió realmente.

Desde el punto de vista de la dirección y la dramaturgia, la maniobra fundamental que se usó en *Reconstrucción 2* es el desplazamiento de la mirada. Lo que miramos nos elude constantemente; constantemente hay algo más que quiere mostrarse ante nosotros. Cuando creemos que estamos mirando el *Pupilija* original, se nos aparece el *Pupilija* presente, reconstruido. Detrás del *Pupilija* de hoy, siempre acecha el de 1969, pero no sabemos en qué medida nos lo podemos creer. A este desplazamiento de la mirada lo llamo "efecto zoom", un procedimiento de observación en el que los espectadores enfocan, amplían o alejan un determinado segmento, una parte determinada de la *performance* o de lo que sucede ante ellos, o bien usan la misma operación para distanciarse de la *performance*; incluso pueden ponerla entre paréntesis y, por un momento, centrarse en efectos perceptivos secundarios, que a primera vista no forman parte de la *performance*, pero que surgen como consecuencia de la estructura dramática y, de este modo, se convierten para el público en parte de la *performance*. Para los espectadores, la *performance* no es sólo

lo que los creadores interpretan ante ellos, sino todo lo que sucede en ese espacio-tiempo.

1. Sobre las interpretaciones de *Pupilija*

Cada época opera con un determinado lenguaje interpretativo y, a un cierto nivel, es comprensible que las interpretaciones predominantes de *Pupilija* operasen con términos como "muerte del teatro literario", "antiliterariedad", etc.⁵ La mayoría de las interpretaciones destacan la naturaleza ritual de la *performance*, a causa, principalmente, de la última escena en la que se sacrifica un pollo. En la interpretación de los actores, el distanciamiento respecto a la expresividad típico de los 60 era muy visible: en ella percibimos una diferencia esencial entre *Pupilija* y, por ejemplo, el Living Theatre.⁶ La actuación en *Pupilija* es mucho más próxima a lo que Michael Kirby llamó "no actuación".

La reconstrucción trató de enfatizar los procedimientos empleados en la *performance* original, especialmente la apertura y la no formalidad. Lo que resulta particularmente interesante para los reconstructores es cómo recrear los siguientes elementos:

- la sensación de cotidianidad y torpeza
- la no espectacularidad y lo extremo de la ejecución
- la improvisación abierta, el folclore y la disciplina militar
- la mente colectiva y la acción sin pensamiento
- el lenguaje abierto, no estetizado y no lineal de la *performance* y de la implicación política

Lo político de *Pupilija* radica primariamente en su resistencia a toda forma de autoridad y no en la expresión directa de una protesta política. *Pupilija* se distancia de las autoridades, se burla de ellas y las subvierte, desde lo externo (estado, nación, partido, iglesia, mercado) a lo interno (teatro y estética). Con su discurso sugestivo, si bien casi inocente, también atrae fácilmente al espectador de hoy. La dimensión política de *Pupilija* se debe entender en un sentido rancieriano: lo político radica en permitir la entrada en la esfera pública de aquellas voces que de otro modo no se pueden oír. *Pupilija* es sin duda una

performance generacional, una *performance* de una generación que no quería esperar a obtener permiso para entrar en la vida política, una generación que dio fuerza a sus propias voces. A otro nivel, la dimensión política de *Pupiliija* se debería entender a través del formato de la *performance*, como lo hace Hans-Thies Lehmann cuando escribe sobre teatro político. Con esto nos referimos a la estructura de la *performance* y, en particular, al posicionamiento de los creadores dentro y fuera del escenario, en los medios, en los tribunales, etc.

La siguiente dimensión que la *performance* intenta abrir es la introducción de la danza. Todos los países socialistas y comunistas dificultaron el desarrollo de la danza contemporánea, que, como consecuencia, tuvo que abrirse camino mediante formas escénicas experimentales para hacerse ver. En una conversación, Rok Vevar afirmó que "si miramos *Pupiliija*, *papa Pupilo* y *los Pupilceks* como una pieza de danza, veremos lo que ha estado sucediendo en los EE. UU. desde la década de 1960".⁷ *Pupiliija* introdujo varios procedimientos coreográficos sin definirlos como danza. Estos procedimientos se concibieron a partir de varias formas de movimiento propias de otros ámbitos, desde los juegos infantiles espontáneos, las parodias folclóricas y los ejercicios militares a la improvisación de escenas. Podemos fijarnos en la estructura de la *performance*, en las veinte escenas compuestas de una manera más o menos arbitraria, del mismo modo que Slavoj Žižek entendía, en esa época, los *happening* del pop art: "El *happening* se dirige al interior del objeto exhibido, que no simplemente está ahí porque sí, sino que tiene por finalidad estar ahí porque sí. El objeto es arbitrario y queda determinado (es decir, eliminado del entorno) por esa misma arbitrariedad."⁸ La combinación y estructuración arbitraria de fragmentos pasa a ser uno de los procedimientos estructurales clave del teatro posmoderno de los años 80. En el sentido dramaturgico y estructural, *Pupiliija* está mucho más próximo al teatro posmoderno que al teatro experimental de los 60 e incluso podríamos decir que la estructura de *Pupiliija* es similar a la de *Krst pod triglavom* ("Bautismo bajo el Triglav"), la *performance* fundamental del teatro posmoderno esloveno.

2. La reconstrucción de *Pupiliija* para el pasado, el presente y el futuro

En su crítica de *Pupiliija*, Blaž Lukan escribió que, en la reconstrucción, vemos en realidad tres *performances*: "La primera es la original, que ya no existe;

la segunda –la *performance* actual– tiene unos intérpretes contemporáneos que son más que meros sustitutos de los intérpretes originales; la tercera es una reconstrucción global. [...] Esta globalidad parece un cierto tipo de superestructura, una supra-*performance* que pone al día a las otras dos (o más) y que se establece ante el espectador como la única *performance* ‘basada en el modelo’ posible, como una *performance* en sí misma que ya no es ni una imitación ni algo que se alimenta de la imitación mientras busca sus propios mecanismos y efectos.”⁹ Partiendo de este punto de vista, la idea que quiero proponer es que, en la *performance* y en todo el espectro estratégico que la rodea, el pasado, el presente y el futuro se encuentran entrelazados.

Miramos el presente como una proyección de documentos. Junto con el autor de las proyecciones, Samo Gosaric, y el diseñador de las matrices de proyección, Igor Štromajer, estuvimos pensando qué aspecto habrían tenido la MTV o un canal de noticias si hubieran existido en 1969. Compusimos así el marco de la proyección partiendo de una presentación ininterrumpida de cortes de la *performance* original, declaraciones de los creadores originales y reacciones de los medios. Esto dio como resultado una capa mediática paralela a la *performance*, concebida en su totalidad a partir de fuentes históricas. Por medio de la proyección, traducimos el pasado convirtiéndolo en historia. De este modo usamos literalmente un procedimiento que emplean todos los procesos históricos: como no hay pasado, no nos queda otra alternativa que proyectarlo. Cada proyección es, en realidad, una construcción de la visión (del pasado). Un documento, como depositario de la verdad, está sometido a un proceso de transmisión, existe únicamente como transmisión: es un acontecimiento mediatizado. Al ser presentado en una *performance*, experimenta una mediatización adicional.

En el mismo texto, Lukan se pregunta: “¿Qué o quién (por decirlo con un cierto grado de drástica ironía) debería ser sacrificado hoy para conseguir un efecto similar en público?” Como el gerente de Stara Elektrarna (el espacio donde tuvo lugar la reconstrucción) nos prohibió que interpretáramos la última escena, la del sacrificio de un pollo, decidimos que en lugar de interpretar este hecho histórico representaríamos el hecho real, es decir, la prohibición. Dejamos que los espectadores decidieran sobre la última escena de la *performance*: podían elegir entre tres grabaciones (la reconstrucción del

sacrificio de un pollo; las declaraciones de Junoš Miklavec y Dušan Rogelj, que sacrificaron el pollo en el *Pupilija* original; y un extracto de la normativa sobre protección de los animales en el momento en el que se realizó el sacrificio) o, como cuarta opción, el sacrificio del animal en el escenario. De este modo, hicimos responsable al público de la ejecución de esa parte de la *performance*. Pero para nosotros lo más interesante de esta dimensión participativa fue la tensión entre lo legal y lo legítimo. La legislación solamente permite el sacrificio de animales en lugares adecuados (en mataderos) o en las casas, para uso doméstico. Si queríamos poner en escena el sacrificio legal de un pollo teníamos que realizar la *performance* en un matadero o hacer del teatro nuestra casa. En lugar de eso, permitimos a la microcomunidad de espectadores oponerse al ordenamiento legal, que es lo que a menudo sucedió, porque, excepto en una ocasión, el público siempre eligió el sacrificio de un pollo en el escenario. Ante este hecho no debemos precipitarnos a juzgar que el público siempre quiere sangre y que nuestra época es como la antigua Roma, ya que fue el curso mismo de la *performance*, la dramaturgia de su ejecución, que es predominantemente juguetona y a ratos incluso relajada, la que hizo que el público quisiera gastarles una broma a los intérpretes. Lo que queríamos mostrar es precisamente que, con la última escena, la *performance* se había situado aquí y ahora, que la reconstrucción penetraba hasta el momento de su creación y, así, ponía en escena el presente.

Ya he dicho que toda *historiación* es una construcción del pasado. Construimos el pasado a través de la mirada del presente, una mirada construida, a su vez, por un conjunto de factores sociales, políticos, culturales, metodológicos e interpretativos, entre otros. Historiamos el pasado en el presente, pero lo hacemos para el futuro. Toda *historiación* incluye, por un lado, la apertura de aquello que se había ocultado o pasado por alto; transmite y fortalece las voces no escuchadas, mientras, por otro lado, cierra o –mejor dicho– utiliza esta operación para envasar un cierto capítulo del pasado.

A partir de esta idea, pensamos en construir, dentro de la reconstrucción de *Pupilija*, un mecanismo que resistiera este proceso y que requiriera desde el principio dos envasados diferentes. En primer lugar echemos un vistazo a cómo interpretaron dos de los principales críticos el final de la reconstrucción de *Pupilija*:

De acuerdo con el contexto político diferente los espectadores votan democráticamente sobre si debería o no sacrificarse el Pollo. [...] Cuando en el estreno se votó a favor del sacrificio, se reestablecieron las condiciones de la *performance*. "Ya que se ha decidido realizar el sacrificio, pedimos que alguien del público que haya votado a favor suba al escenario y lo ejecute". La respuesta/responsabilidad de la mirada, ¡cómo no! Lo que siguió fue una dolorosa espera; a decir verdad, la democracia también había disgustado al Pollo. En esos dolorosos momentos yo, quien firma estas líneas, no podía evitar pensar: "Pues vaya, el Pollo nos está mirando..." Inmediatamente me invadió un pensamiento: "¡La madre del Pollo! ¿Es posible tener una experiencia más genuina de la democracia (eslovena)?"¹⁰

En la puesta en escena más reciente, en la *Stara Elektrama*, a pesar de un final ambiguo (no quedaba claro si Grega Zorc, vestido con su delantal blanco de carnicero, acababa matando al pollo o no), se hizo de repente un silencio doloroso que se hacía cada vez más largo. En ese silencio nos sentíamos incómodos porque nos despertaba el recuerdo del "sacrificio" acontecido casi cuatro décadas antes, y del cual ya sabíamos algo, y también a causa de la (poco probable) muerte de un ser vivo ante los ojos de los espectadores. Pero el horror era en realidad el resultado de una escena o epílogo excepcionalmente bien construido desde el punto de vista de la dramaturgia, la dirección y la actuación, que ponía fin a la *performance*.¹¹

Así pues, hemos proyectado sobre el futuro la duda sobre qué final tuvo lugar en realidad. ¿Vevar y Lukan vieron la misma *performance* aunque lo hicieran en noches diferentes? ¿Se sacrificó sin embargo el pollo? Y si la respuesta es sí, ¿Cómo es que su sacrificio fue recibido sin problemas, a pesar de que ya antes del estreno habían aparecido escritos de indignación ante la posibilidad de que se sacrificara un pollo encima de un escenario?¹²

3. El escándalo como censura

Llegados a este punto, deberíamos hablar de uno de los motivos de la reconstrucción de *Pupilija*. El *Pupilija*, *papa Pupilo* y los *Pupilceks* de 1969

se recuerda generalmente como un escándalo. Cuando pensamos en esta *performance*, la primera reacción, el primer recuerdo, tiene que ver con el sacrificio del pollo. Los que la vieron podrían añadir desnudez, homosexualidad, un acto sexual con un globo terráqueo, etc. *Pupiliija* no es la parte oculta de la historia de las artes escénicas eslovenas; existen materiales de referencia a su entorno. Más bien podríamos decir que es una parte que "nos saltamos" de esa historia. Pero permanece como un escándalo en la memoria colectiva. Y, paradójicamente, ese escándalo hizo que el *Pupiliija* quedara excluido del curso principal de la historia. Son extremadamente escasas las valoraciones que tomaron en consideración las cualidades artísticas intrínsecas del *Pupiliija*.

Lo que nos interesaba, en la reconstrucción, era la manera de actuar. A primera vista, podríamos decir que era un trabajo juvenil y *amateur*, pero aún así lo que ha quedado, lo que podemos leer en las imágenes de vídeo, es un gran abanico de posturas interpretativas, desde la cotidianidad, la no actuación, la sobreidentificación y la actuación lúdica hasta la parodia de lo sublime. Precisamente estos enfoques de la interpretación se mantuvieron en secreto y fueron apartados del canon académico, en una de las maniobras de censura fundamentales del círculo cultural.

La segunda censura tuvo lugar a nivel de la producción. Al reconstruir *Pupiliija*, nos centramos también en la afirmación de un modo de producción basado en las afinidades del grupo, la necesidad de experimentación y de una forma diferente de expresión, la necesidad de cooperar en condiciones no jerárquicas, condiciones que difieren esencialmente del trabajo en el teatro, que es una de las formas artísticas más jerárquicamente organizadas. La reconstrucción de *Pupiliija* no se creó, a nivel grupal, de la misma manera que el original. Yo seleccioné a los intérpretes con la finalidad de que la interdisciplinariedad del original fuera todavía más pronunciada, que la experiencia de cada uno de los actores aportara unos conocimientos muy variados. Los elegidos fueron un bailarín (Dejan Srhoj), tres actores (Grega Zorc, Ajda Toman, Alja Kapun), una actriz de cine (Aleksandra Balmazovic), un presentador de televisión (Dražen Dragojevic), un escritor, locutor de radio y músico (Matjaž Pikalo), una cantante y bailarina (Irena Tomažin) y tres músicos (Boštjan Narat, Gregor Cvetko y Lado Jakša). El reparto original contaba con un promedio de quince artistas. Nosotros nos podíamos permitir

como máximo once, a causa de las condiciones de producción. Por esa razón, cuando no estaban ocupados con la música, los músicos participaban en las escenas de interpretación y danza. Así, al mismo tiempo, enfatizábamos una vez más la naturaleza interdisciplinaria de la *performance*.

4. *Monument G* como una llamada a la reconstrucción

Al leer atentamente el texto purificado de *Monument G* (de 1972), descubrimos que prácticamente está pidiendo una reconstrucción:

Que no te sorprenda mi llegada.
Puede que yo sea sólo un engaño de tu memoria. [...]
El hombre busca en la memoria.
Sostiene en sus manos un ser vivo.
En un hospicio sin memoria,
Sin brújula ni timón.

Cuando se pronuncian estas palabras en la reconstrucción (2009), se refieren inevitablemente al original perdido.

La reconstrucción de *Monument G* (titulada *Monument G2*), cuenta con la participación de Jožica Avbelj y Matjaž Jarc, los intérpretes originales, y, además, la de Teja Reba y Boštjan Narat, que nacieron después de *Monument G*. La característica dramaturgica básica de la reconstrucción es la referencia a la *performance* original, sobre la que existe muy poca documentación (una grabación de varios minutos de un ensayo y material fotográfico mal conservado). Avbelj y Reba se enfrentan a la reconstrucción desde dos perspectivas diferentes: Avbelj lo hace con un recuerdo global que es también corporal y Reba a partir del análisis de los procedimientos que se pueden reconocer en la grabación del ensayo de la *performance* original. Avbelj guarda en su memoria una larga carrera como actriz, a través de la cual se filtra su visión de *Monument G*, mientras que el enfoque de Reba parte de una perspectiva coreográfica, con un buen conocimiento del movimiento y bastante menos experiencia. Entre ellas se establece una compleja relación de referencias mutuas y de referencias individuales y conjuntas al original

ausente. En la reconstrucción, las palabras que Avbelj pronunciaba en la *performance* original sirven como comentario sobre la reconstrucción misma: "Me pareció que alguien salía del interior del monumento y nos seguía. [...] Alguien vive junto a nosotros. [...] No quiero que me apaguen para siempre, no lo permitiré. / Sufrí cuando me encendieron y me apagaron. / Esta es una época de actuaciones. / ¡Telón! ¡Luces! ¡Queridas palabras! / Viene alguien y me enciende, De nuevo viene alguien y me apaga."

El único texto hablado que añadimos en la reconstrucción es la reacción del público experto ante el *Monument G* original. Teja Reba lo dice mientras corre sin moverse de sitio:¹³

Monument G...

es un experimento – Andrej Inkret
no es un experimento – Peter Božic

es un teatro ritual – Borut Trekman
no es un teatro ritual – Veno Taufer

es un nuevo teatro – M. Pervic
no es teatro contemporáneo – Marija Vogelnik
es improvisado – Borut Trekman
no es improvisado – Peter Božic

es un teatro de laboratorio – Andrej Inkret
es puro teatro – Peter Božic
es un monólogo cinético – Marija Vogelnik
es teatro total – Veno Taufer
es yoga – Dalibor Foretic

es un estudio para una actriz y varios instrumentos – Borut Trekman
es un concierto para una actriz – Boško Božovic
es un concierto para un cuerpo joven – MES Festival
es danza contemporánea – Marija Vogelnik
es teatro físico – Boško Božovic

es teatro cinético – Muharem Pervic
es teatro de vanguardia – Veno Taufer.

Monument G nos muestra que, con su tematización del pasado, creó la posibilidad de que, en la reconstrucción, esta tematización se refiriera a la *performance* misma. Precisamente porque la situación histórica se trató como ficción, al final lo que se escribe en la pared es: "And what if we made it all up?" ("¿Y si resulta que nos lo inventamos todo?"). *Monument G2* pone en escena la tensión fundamental que forma parte de cualquier *historiación*: la tensión entre lo histórico y lo narrativo, entre los hechos y su construcción, entre *l'histoire* y *l'historie*. Al mismo tiempo, muestra la predisposición que tienen algunas *performances* a ser reconstruidas. No sería, por lo tanto, sorprendente que *Monument G* se volviera a reconstruir dentro de 30 años con tres generaciones sobre el escenario.

5. La recepción de *Pupilija* en Occidente y la East Dance Academy

Cuando *Pupilija* se encontraba de gira por Austria e Italia, hubo quien expresó dudas sobre la existencia del original.¹⁴ La razón de tales comentarios la encontramos en una cierta visión estereotipada que Occidente tiene del teatro y el arte de Europa del Este durante el socialismo. Al otro lado del Telón de Acero, Occidente veía depresión, sufrimiento y opresión, por lo cual el artista teatral que encarnó esta visión fue Grotowski. Occidente no podía ni imaginar que en un país socialista se hubiera creado una *performance* no autoritaria como *Pupilija*. Y aún le cuesta aceptar que en Europa del Este tuvieran lugar importantes experimentos escénicos, que pertenecen al contexto de las prácticas escénicas experimentales europeas en condiciones de igualdad con las de la Europa occidental.

Como *Pupilija* no es un ejemplo aislado, mis colegas Bojana Kunst, Aldo Milohnic, Goran Sergej Pristaš y yo desarrollamos la idea de una plataforma llamada East Dance Academy (EDA), que se propone contribuir especialmente a articular una historia diferente de la danza y el *performance art* contemporáneos en Europa del Este y en Europa en general. El objetivo de EDA es detectar los lugares, áreas y espectáculos en los que aparecieron la danza contemporánea y la *performance* interdisciplinaria. La danza contemporánea

no se institucionalizó hasta la decadencia del régimen comunista en la década de los 80, pero estuvo constantemente presente y se desarrolló a través de formas experimentales interdisciplinarias, como por ejemplo la música y el teatro experimentales, el vídeo, el *performance art*, etc. EDA pone énfasis en la interdisciplinariedad, en traspasar los límites entre disciplinas y en una fuerte contextualización social de la producción artística. En este sentido, reúne un público de diferentes campos y con diferentes perspectivas.

EDA es un espacio de trabajo en el que los participantes muestran ejemplos históricos de *performances* y acciones en sus contextos locales, posibles ejemplos de la consideración de la danza y el *performance art* contemporáneos dentro de una perspectiva cultural más amplia. Podemos entender que EDA es la continuación de los procesos de articulación de la historia del arte contemporáneo en el contexto de Europa del Este, iniciados en el campo de las artes visuales y que tuvieron como resultado el proyecto *East Art Map* concebido por el grupo Irwin.

Pupilija no habría tenido un aire tan contemporáneo si no hubiera dejado espacio a la danza contemporánea, a los procedimientos coreográficos contemporáneos y a las prácticas cinéticas de la cotidianidad.

6. Documento y teatro documental

Supongamos ahora que el *Pupilija* original no hubiera existido en realidad y que la reconstrucción no hubiera sido más que una mera construcción. Algo similar sucedía en el proyecto *Veronika Blumstein*, en el que se construía la biografía de una bailarina polaca inventada, que emigró a Nueva York en los años 60 y se unió al círculo de danza de vanguardia y posmoderna formado alrededor de la Judson Church. Con una bailarina polaca real, Helena Golab, reconstruimos la famosa *performance* de danza *Pelican* (1963), de Robert Rauschenberg, desde la perspectiva de la *performance* inventada de Veronika Blumstein. Para llegar a la reconstrucción, necesitábamos en primer lugar material histórico, que tuvimos que construir. El procedimiento de construcción del material no fue muy diferente del procedimiento de búsqueda de material de archivo existente.

Menciono este ejemplo con la finalidad de situar la reconstrucción de *Pupilija* en un campo diferente, el del teatro documental. Cuando

hablamos de teatro documental a menudo nos referimos a *performances* basadas en hechos reales y en materiales de archivo reales.¹⁵ Lo que hace que una pieza de teatro sea documental es la manera como se crea la *performance*, especialmente mediante el uso de documentos, y para ello no es imprescindible que los documentos sean reales. Tanto si usamos documentos reales como falsificados, el marco los ficcionaliza y los transforma una y otra vez en falsificaciones. Quizá podríamos sugerir una diferencia entre el teatro documental (un teatro que trata sobre acontecimientos reales y que se basa en hechos) y el “teatro de los documentos”, que se centra en un documento como portador de la verdad.

En este sentido, las cosas se complican todavía más si la fuente histórica es ficticia: en nuestro caso, la *performance*. Cuando, en los años 70, las Brigadas Rojas quisieron demostrar que el Primer Ministro Aldo Moro seguía vivo, lo fotografiaron con un periódico publicado el mismo día. La existencia real de *Pupilija* se puede confirmar, si no de otro modo, con recortes de periódicos. Pero mientras que las Brigadas Rojas enviaban información de actualidad (un periódico en el día de su publicación) los documentos relacionados con *Pupilija* se encuentran en los archivos y bibliotecas, son documentos que hay que ir a buscar. Sería fácil falsificar todos los documentos que se proyectan en la *performance*. Eso no supondría ninguna ayuda para los espectadores, como nos han enseñado las giras fuera de Eslovenia. Lo que hace que *Pupilija* forme parte del teatro documental es precisamente el hecho de que el contenido y la dramaturgia de la *performance* se han concebido, en gran parte, a partir del uso de documentos. Se produce así una tensión constante entre lo real y lo interpretado. Aquí, la cuestión de si las fuentes son reales no es crucial; lo crucial es el desplazamiento continuo del punto (o puntos) de referencia. Los documentos de periódicos se mediatizan todavía más a través de las proyecciones: si, por ejemplo, usáramos facsímiles de periódicos de 1969, probablemente estaríamos intentando mostrar que lo que vemos tiene lugar en 1969. Al convertir un documento en una citación proyectada, lo estamos arrancando de su dimensión temporal concreta y convirtiéndolo, de este modo, en un documento que no pertenece al momento de su creación sino al momento en el que lo miramos.

Si en el momento del *Pupilija* original los artistas buscaban lo real encima del escenario (por eso pusieron en escena la muerte de un pollo, la muerte como realidad definitiva) es precisamente la confrontación entre lo real y lo interpretado lo que crea la realidad de la *performance* hoy. En ese sentido, incluso podríamos decir que las reconstrucciones no eran posibles antes de los medios audiovisuales y que las reconstrucciones son el formato escénico paradigmático en una cultura mediática.

7. Procedimientos

En su conferencia titulada "Re-Enactment of Performances and the Productive Potential of Calculated Failure," Astrid Peterle diferencia entre reconstrucción copiada y reconstrucción reflejada.¹⁶ Su intención es establecer una diferencia entre aquellas reconstrucciones (podríamos utilizar el término estándar "recreación") que tratan de volver a poner en escena la pieza de *performance art* o la *performance* teatral original de una manera literal y aquellas que pretenden crear un espacio analítico donde reflejar la pieza original y la *performance* presente. En este caso, el enfoque que utilizamos en la reconstrucción de *Pupilija* pertenece al ámbito de las reconstrucciones reflejadas.

– Copia

La copia es uno de los niveles esenciales en la reconstrucción de *Pupilija*. La enfocamos por medio de varios protocolos, pero la base de nuestra decisión de copiar fue la diferencia entre los dos períodos. El *Pupilija* original pertenecía a aquel espíritu de la época que buscaba un lenguaje auténtico, la inmediatez y lo directo, no sólo en el arte sino en la vida cotidiana. Los gestos que mejor lo ejemplifican son los besos entre Tomaž Kralj y Manca Cermelj en la bañera (algunos de los intérpretes dicen que fue un acto sexual) y el sacrificio del pollo. En la época de la reconstrucción, el sujeto ya no busca el punto de autenticidad, honestidad e inmediatez de una identidad sin distorsiones, sino que maneja muchas identidades, se interesa por cómo está mediatizado, cómo cada acto queda contextualizado y cómo cada gesto es un objeto en una red de significados que habitan en el gesto por medio de complejas operaciones receptoras. En cada escena de la reconstrucción que copiamos, mostramos precisamente el proceso de copia.

– *Copia en tiempo real*

En la escena del Fotoromance, los actores miran la grabación en la pantalla y la copian en tiempo real. La acción no es aprendida, lo único aprendido es el texto. La grabación aparece como un punto de referencia y dicta la acción. (Veáse imagen 1).

La escena del Baño no se conserva en la grabación de la televisión eslovena. La filmamos con la misma estética presente en la grabación que se conserva del original. La estética en blanco y negro y el plató blanco y estéril del estudio de cine Viba nos recuerdan la estética de las películas mudas. Fue por este motivo que el texto del guión se proyectó en forma de intertítulos. Sobre el escenario, los actores utilizan la mímica para copiarse a sí mismos a partir de la grabación. No hay utilería, no hay decorado e incluso los músicos tocan, mediante mímica, instrumentos imaginarios. (Veáse imagen 2).

– *La copia como coreografía del espacio*

Utilizamos la copia como una manera de distribuir los cuerpos en el espacio e hicimos que fuera un procedimiento obvio. En la escena de Elle, los actores de la parte derecha del escenario copian las acciones de los de la parte izquierda. (Veáse imagen 3).

En la escena de Blancanieves, el coro que se encuentra al fondo copia la actuación de la pareja situada delante. El triángulo de copias lo completa un trío de músicos que copian la actuación del coro del fondo. Además de la escena en sí, mostramos el procedimiento de copia. (Veáse imagen 4).

– *Estar dentro de la imagen*

En la escena del Ordenador, se proyecta una foto de la *performance* original con los actores en formación sobre los actores de la reconstrucción, que se encuentran de pie en la misma formación. De este modo, los actores de la reconstrucción son una proyección literal de los actores originales y tienen así una función similar que los documentos proyectados. (Veáse imagen 5).

– *Bucles de sonido*

El único documento relacionado con la escena del Galimatías del que disponíamos durante la preparación de la *performance* (un año más tarde, Slavko Hren descubrió una grabación de esa escena en los archivos de RTV Slovenia) eran los recuerdos del artista Milan Jesih, que grabamos mientras preparábamos la *performance*. Editamos su actuación para convertirla en un bucle de sonido con una estructura rítmica que permitía la creación de una partitura de música y danza. Del mismo modo que el galimatías original no era algo que se debiera entender, también la secuencia de música y danza se situó en el lugar de algo que requiere no ser entendido, sino que está ahí para indicar el punto constitutivo dentro de la *performance* que no hay que entender, es decir, que ese mismo momento de incompreensión está inscrito en la comprensión de la *performance*.

– *Rotación de los intérpretes*

En el reparto original había una gran fluctuación de intérpretes. Un total de 30 intérpretes diferentes cooperaron en la *performance*, aunque el reparto original estaba compuesto de 15 personas (entre ellas tres músicos). El motivo principal de esta gran fluctuación fue la juventud de los intérpretes, que tenían en su mayoría entre 18 y 21 años y estaban sometidos a una fuerte presión del entorno y de sus padres. Muchos intérpretes abandonaron la *performance* después de la noche del estreno.

Incluimos este momento en la reconstrucción mediante la rotación de las tareas realizadas por sus intérpretes. El reparto de cada una de las *performances* se decidía justo antes de que empezara. Todos los actores habían aprendido la mayoría de los papeles/tareas. Al mismo tiempo, manteníamos así el frescor de las repeticiones, mientras que los intérpretes se hacían responsables de la *performance* en conjunto y no sólo de su papel/tarea particular. (Veáse imagen 6).

– *Azar*

Aunque este procedimiento no se utilizó en el *Pupiliija* original, algunas de las decisiones que se tomaron en la *performance* fueron consecuencia del azar. Enfatizamos este procedimiento en dos escenas: el reparto en

la escena de Blancanieves depende del juego de eliminación de la escena anterior (los dos intérpretes que quedan al final de ese juego de eliminación son los que aparecen en la escena siguiente); y en la escena de la Leche Alpina, el actor o actriz elige, libremente, al otro intérprete de la escena. (Veáse imagen 7).

– *Interpretar el guión / poner en práctica la tarea*

En la escena del Amamantamiento, oímos la voz de Dušan Jovanović, director de la *performance* original, leyendo el guión. Después de cada frase, los actores realizan la tarea descrita. Así, el director de la *performance* original dirige a los intérpretes de la reconstrucción. (Veáse imagen 8).

– *Deconstrucción del director de orquesta*

Para cada reparto, contábamos con la participación de un "director de orquesta", que era o bien uno de los intérpretes originales de *Pupilija* (Barbara Levstik, directora de orquesta en el original, o Dušan Jovanovic) o bien un artista, director de un festival, etc. (por ejemplo, Jovan Cirilov, Dragan Živadinov o Tone Partljic). Seguimos así la lógica de la relación entre la orquesta y el director: la orquesta siempre se compone de los mismos músicos, mientras que los directores cambian sin que se produzcan prácticamente cambios en el repertorio. (Veáse imágenes 9, 9a, 9b).

– *Sobreidentificación*

Utilizamos el poema de Koseski igual que los Pupilceks originales: adoptando una postura de sobreidentificación, lo cual produce una distancia irónica por un lado y un efecto ideológico por el otro. (Veáse imagen 10).

– *La estructura con final abierto*

La duración y desarrollo de la escena de la Leche Alpina son inciertos. El actor tiene que cortar un tronco por la mitad y, si no lo consigue al primer intento (lo cual sucedió en algunas ocasiones), la escena se puede transformar en una negociación entre lo real y lo escenificado, entre lo improvisado y lo dirigido. Se trata de una tarea particular con un final improvisado.

— *Poner en escena la mirada*

En dos escenas aparece en la pantalla una grabación de los Pupilceks originales, filmada durante un pase de la grabación de la *performance* original organizado la noche del estreno en Križanke Knight's Hall en mayo de 2006. Los Pupilceks se miran a sí mismos (en la grabación de 1969), mientras nosotros los miramos mirarse a sí mismos mientras son reconstruidos en el escenario. La dirección de la mirada de los Pupilceks en la pantalla es la que guía el movimiento de la actriz que hace el papel de la bella Anka, quien dirige el movimiento de la danza circular. (Veáse imagen 11).

Janez Janša es autor, *performer* y director de escena. Autor del libro *Jan Fabre: La discipline du chaos, le chaos de la discipline*, (Armand Colin, Paris 1994) y director editorial de la revista *Maska* de 1999 a 2006. Actualmente dirige el Instituto para la publicación, producción y educación *Maska* en Liubliana, Eslovenia.



Imagen 1.



Imagen 2.



Imagen 3.



Imagen 4.

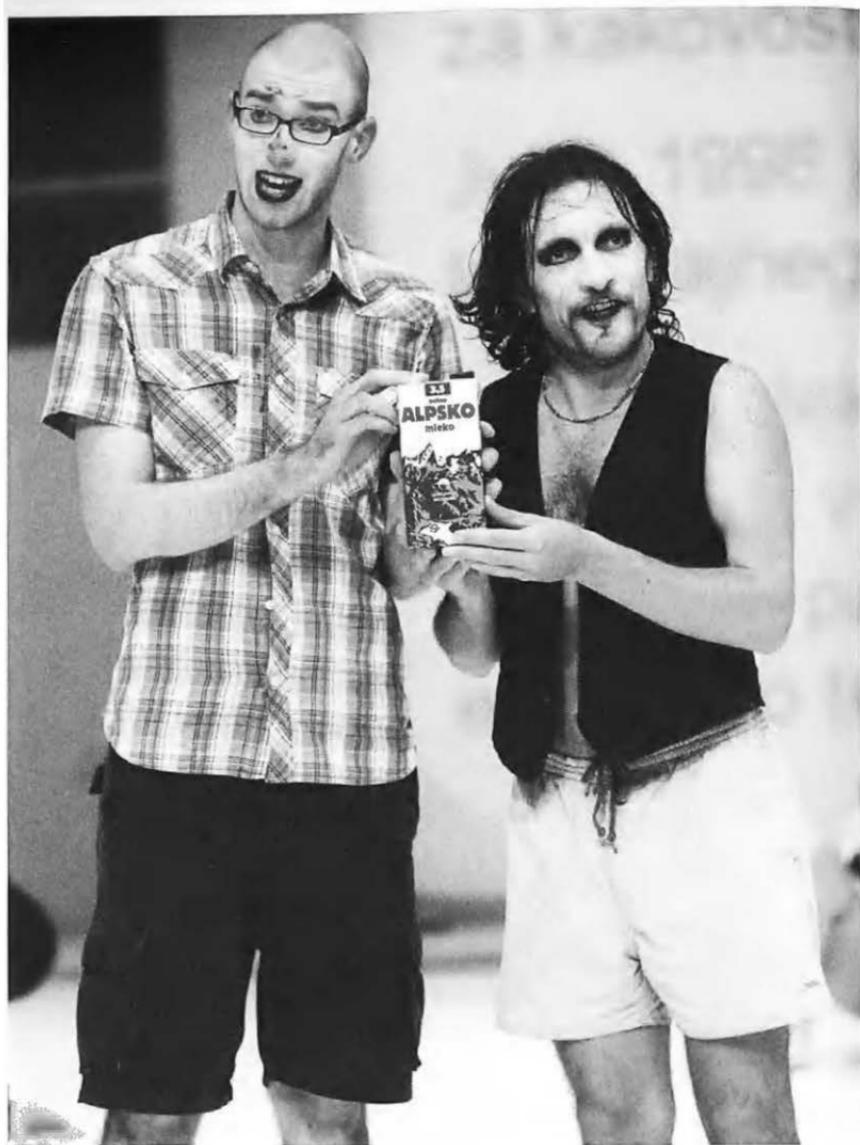


Imagen 7.



Imagen 8.



Imágenes 09, 09a y 09b.



Imagen 10.

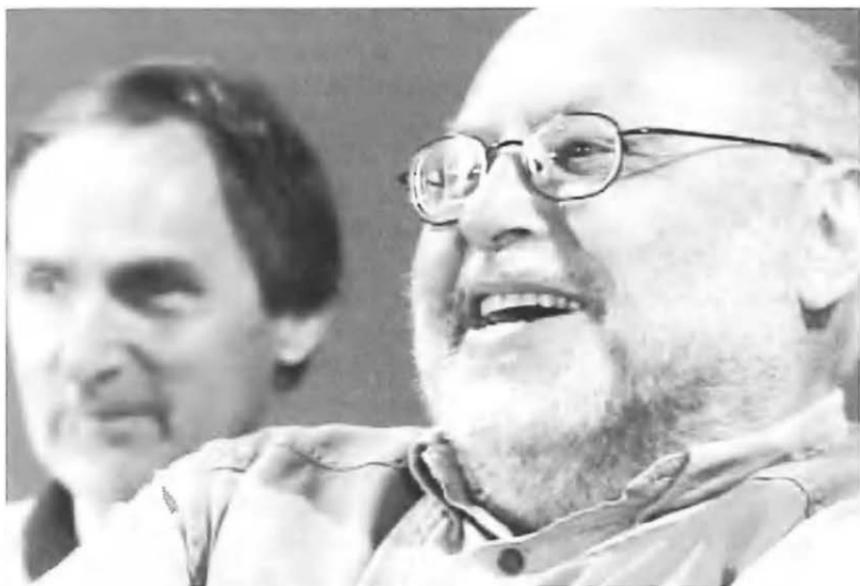


Imagen 11.

Notas

6 Reconstrucción 2

Sobre las reconstrucciones de *Pupilija*, *papa Pupilo* y *los Pupilceks y Monument G*

Janez Janša

1 En 1990 se publicó el artículo "Reconstruction", de Emil Hrvatin, en *M'ARS*, Moderna galerija – Museo de Arte Moderno, Ljubljana, 1990, 3: 20-26 (la revista ya no se publica actualmente).

2 Al reconstruir las vanguardias o neovanguardias históricas se presenta una paradoja terminológica interesante. En los años 80, tuvieron lugar muchas reconstrucciones de *performances* vanguardistas rusas: los *ballets* de Schlemmer, el *Parade* de Picasso, *El sonido amarillo* de Kandinsky, etc. En la literatura inglesa se estableció el término *reconstruction* ("reconstrucción") para referirse a estas *performances*. Al iniciarse las reconstrucciones de obras de los años 60, empezó a aparecer en la literatura especializada el término *re-enactment* ("recreación"), que hasta entonces se había referido a las recreaciones de hechos históricos. Se deberían explicar las causas de este cambio terminológico, que se debe también a otros conceptos relacionados que aparecieron simultáneamente (por ejemplo, el apropiacionismo).

3 La reconstrucción también se grabó sin la presencia de público. En la grabación se ven espectadores, pero esos espectadores fueron grabados durante la *performance*. La grabación de la televisión eslovena tuvo lugar en el mismo espacio (Stara Elektrarna, una antigua central eléctrica rehabilitada), pero sin público.

4 "Una reconstrucción no es, pues, una copia o un duplicado de algo ya ausente o reexistente (como un archivo), sino una concepción idéntica de algo no existente todavía, algo aún ausente, pero presente en su potencialidad: la reconstrucción como un desarchivo constante. Una reconstrucción en el campo de las artes escénicas, por lo tanto, y a condición de que se haga con una verdadera voluntad creativa, no es una mera '*performance* a partir de otra *performance*' –ni siquiera es una '*performance* sobre otra *performance*'. Es precisamente lo contrario: una '*performance* previa a otra *performance*', en esencia una '*performance* en sí misma', un (nuevo) original.

La reconstrucción entendida de este modo, con su presente, reescribe el pasado; como escribió en cierta ocasión Ana Vujanović, es una 'fuerza que actúa de

manera retrógrada', pero que –teniendo en cuenta la condición mencionada– no se apropia del pasado al estilo de la historiografía oficial que actúa al servicio de la política. El gesto político del reconstructor es un gesto democratizante, que invita a entrar en el campo del diálogo. Como medio de comunicación ofrece un hecho pasado; como modo de comunicación, pone en juego su propia identidad, radicada en el origen (común)." Blaž Lukan. "Rekonstrukcija kot vrnitev k izvoru" ("La reconstrucción como un retorno al origen"). En: *Spomenik G (Monument G)*. Ljubljana: Maska Ljubljana y MGL, 2009, p. 35.

5 "Tanto si estamos de acuerdo como si no, e incluso si lanzamos una piel de pera al escenario, como ocurrió en la noche del estreno, la muerte del pollo es también la muerte del teatro literario, con una funcionalidad puramente estética, en Eslovenia." Venko Taufer. "Experimental Theatre at Križanke: *Pupilija, papa Pupilo and the Pupilceks*" ("Teatro experimental en Križanke: *Pupilija, papa Pupilo y los Pupilceks*"). *Naši razgledi*, 7 de noviembre de 1969. Resulta interesante que nadie se pregunte qué hacía Rapa Šuklje en esta *performance* con una pera.

6 "Con su *performance Pupilija, papa Pupilo y los Pupilceks* en el Križanke, el Pupilija Ferkeverk Theatre realizó un teatro cruel y total, un *happening* cuya estética se puede relacionar muy fácilmente con la experiencia del culto vanguardista al primitivismo, con *Mysteries* (1964) y *Paradise Now* (1968) de Living Theatre como interpretación de una ceremonia, el actor como chamán. Se puede relacionar con un teatro en el cual la narración de una historia se sustituye por una secuencia de imágenes físicas; con un teatro entendido como una intensa experiencia semionímica y semiritual, viajes de lo consciente a lo inconsciente, compartidos con el público. Se puede relacionar también con Richard Schechner y su *Performance Group* (*Dyonisus in 69* con una estructura ritualística de un acto y un énfasis orgiástico en la desnudez y la danza), con la teoría de la comunicación no verbal y con la conexión entre las formas de comportamiento humano y animal; y, además, con la negación schechneriana (formulada un tiempo después) de la dramaturgia clásica para el proscenio y la introducción de una nueva dramaturgia del espacio." Tomaž Toporišič. *Between Seduction and Suspicion* ("Entre la seducción y la sospecha"). Ljubljana: Maska, 2004, p. 81.

7 Rok Vevar. *Dnevnik*. 18 de Octubre de 2006.

8 Slavoj Žižek. *The Theory of Happening* ("La teoría del *happening*") (basado en Allan Kaprow. *Tribuna*. Vol. 1967-1968, núm. 6, p. 11).

9 Blaž Lukan. "Tri predstave v eni sami" ("Tres performances en una"). *Delo*, 28 de Septiembre de 2006, p. 13.

10 Rok Vevar. "Original, ponovitev in razlika" ("El original, la reposición y la diferencia"). *Vecer*, 28 de Septiembre de 2006, p. 12.

"Que nadie se equivoque; la semana pasada, cuando en la reconstrucción de *Pupilija*, *papa Pupilo* y los *Pupilceks* (cuyo original a finales de los 60 terminaba con uno de los intérpretes sacrificando un pollo, lo cual ahora no sería tan fácil de hacer, ni tampoco legal –icon qué rapidez nos concienciamos!–) pidieron a un voluntario del público que subiera a hacerlo, estuve muy a punto de ofrecerme. Matar el pollo yo mismo, para indignación de aquellos que, en privado, se hartan de *kebabs* y salchichas de pollo y, en las recepciones, 'sólo' de salmón y lubina cebados con restos procedentes de los mataderos, y revelar así las convenciones y la hipocresía de la sociedad como lo hacían Hermann Nitsch y Franc Purg en sus performances con sacrificios. ¡Bravo!" Matej Bogataj. "Najboljši ribici rib ne lovijo več" ("Los mejores pescadores ya no pescan"). *Vever*, 30 de Septiembre de 2006.

11 Blaž Lukan. "Tri predstave v eni sami" ("Tres performances en una"). *Delo*, 28 de Septiembre de 2006, p. 13.

12 Por ejemplo: "La historia tiene que repetirse, primero como tragedia y luego como farsa. Por eso le sugiero a Hrvatin que, en lugar de matar al pollo, se sacrifique a sí mismo. Todavía sería mejor si un pollo gigante les matara a él y a Jovanovic juntos. La escena parecería salida de aquella película de Woody Allen en la que al actor y director le persigue un pecho rosado gigante. Dušan Jovanović y Emil Hrvatin elegirán así la forma más potente de inmortalidad, una inmortalidad ni Pequeña (la de quien es recordado sólo en su entorno personal) ni Grande (la de quienes son recordados también por personas a las que no conocieron), sino Divertida. Se harán tan inmortales que terminarán incluso convirtiéndose en un género de chistes. Algo así como los chistes de irlandeses. ¡Viva!". Matjaž Pograjc. "Brezglava kura napadla brezglava režiserja" ("Un pollo sin cabeza atacó a unos directores sin cabeza"). Blog – Življenje je najboljše mašcevanje (Blog – La vida es la mejor venganza), 19 de Octubre de 2006. (Nota editorial: Matjaž Pograjc es un conocido director teatral esloveno de la misma generación que J. Janša.)

13 Esta acción de correr sin moverse de sitio, que tiene lugar en la escena "Alguien recorrió el camino solitario", no se grabó. La parte que interpretó Reba era una combinación de dos carreras sin moverse de sitio sacadas de dos performances:

The Power of Theatrical Madness ("El poder de la locura teatral") (1984), de Jan Fabre, y *Baptism Under Triglav* ("Bautismo bajo el Triglav") (1986), del Scipion Nasice Sisters Theatre. En estas escenas, ambas *performances* hacen referencia a fuentes históricas: en la *performance* de Fabre se hace una enumeración de *performances* teatrales importantes de los años 60 y 70, mientras que Scipion se refiere directamente a la biomecánica de Meyerhold. Reba, por lo tanto, no sólo hace referencia al original ausente, sino también a la historia de lo que sucedió entre el original y la reconstrucción de *Monument G*.

14 "Cuando se reconstruyó el espectáculo vanguardista *Pupilija, papa Pupilo* y *los Pupilceks* en Viena, un periodista trató de convencer a Emil Hrvatín para que admitiera que el original de la reconstrucción, la '*performance* de culto' dirigida por Dušan Jovanovic, había sido en realidad idea suya y que la reconstrucción no era más que un ingenioso engaño. La *performance* de *Maska* se convirtió en un auténtico jeroglífico el jueves por la noche en Mittelfest, ya que los espectadores, confundidos, se preguntaban si la compañía les había tomado el pelo con un documento teatral que era tan 'original' como el nombre de su autor, Janez Janša." ROP. "Predstava *Pupilija, papa Pupilo* pa *Pupilcki* pretresla obcinstvo" ("*Pupilija, papa Pupilo* y *los Pupilceks* desconcierta al público"). *Primorski dnevnik*, 26 de Julio de 2008.

15 En cierto modo, podríamos decir que *Slovene National Theatre* (la pieza sobre la deportación de la familia Stroja, de etnia gitana, –un suceso que causó una fuerte polémica en Eslovenia y sobre el que también se habló fuera del país– que yo mismo dirigí en 2007) es un ejemplo paradigmático de teatro documental, ya que es una *performance* formada en su totalidad por material de archivo. Un ejemplo excelente de *performance* documental sería *Looking for a Missing Employee* ("Buscando a un empleado desaparecido"), de Rabih Mroué, en la que presenta la historia y varios documentos de una manera detectivesca. Durante toda la *performance*, los espectadores se enfrentan a la duda de si la historia que Mroué les está contando es cierta, aunque se trate de una pregunta redundante.

16 Astrid Peterle, "Re-Enactment of Performances and the Productive Potential of Calculated Failure" ("La recreación de *performances* y el potencial productivo del fallo calculado"), conferencia pronunciada en *Performance Studies International*, Zagreb, 25 de Junio de 2009.

7

Operación, recreación, reconstrucción¹

Goran Sergej Pristaš

He aquí un modelo de reconstrucción: Zagreb, principios de Mayo de 1945. Las tropas alemanas y Ustasha se están retirando de la ciudad. Varios cineastas, la mayoría pioneros del cine croata, participan en el intento de salvar el equipo y el material de filmación que las fuerzas de ocupación tienen la intención de llevarse consigo. Una parte de ese equipo se ha transportado desde el antiguo edificio de la productora estatal a casas particulares, pero es imposible esconderlo todo. Así pues, los cámaras han cogido su equipo y han salido a las calles para filmar la retirada del convoy alemán y Ustasha de Zagreb. Para evitar suspicacias, camuflan algunas de las cámaras tras los cristales de las ventanas o actúan como si también ellos estuvieran huyendo. En algunos casos, incluso piden a los soldados en retirada que les ayuden a transportar el equipo hasta un lugar de filmación. Toda la acción la coordina el director de cine Branko Marjanovic, que desde el centro de la ciudad planea las localizaciones. El 8 de Mayo, las fuerzas partisanas entran en la ciudad, pero la filmación continúa. Algunos partisanos desconfiados detienen a los civiles que llevan cámaras, pero ellos les responden con la contraseña acordada: "¡Florijan lo sabe todo!". Aunque Florijan no existe y los cámaras se han inventado la contraseña, situar un nombre detrás de la acción ayuda a regular la situación. Los partisanos les dejan en paz. De este modo, se crea un documento histórico, conocido, en la literatura actual, como la "Liberación de Zagreb".²

¿Qué es, pues, lo que podemos reconstruir? Todo está filmado, documentado; el objeto de la atención del cámara se encuentra permanentemente disponible, evidenciando el hecho de una ruptura, una revolución, un "acontecimiento" de la verdad (Badiou), una transformación radical de la situación, de cómo son las cosas. La película, igual que la falsa contraseña que alude a un tal Florijan, resitúa el acontecimiento y le da nombre, deconstituyendo la comunidad en declive y estableciendo otra en ascenso. No obstante, la historia que hemos narrado es indispensable para la "veracidad" del material filmado.

Aparentemente la película es neutral, vacía de toda acción. La principal diferencia entre las tomas anteriores al 8 de Mayo de 1945 y las posteriores es que los documentos sobre la retirada de las tropas de Zagreb son de un estilo voyerista, grabadas desde detrás de los cristales de las ventanas, clandestinamente o con gran prudencia: son la obra de cámaras que comparten una misión. Las imágenes de los partisanos entrando en la ciudad indican incertidumbre, pero muestran también el entusiasmo de quienes las filmaron, sus cámaras corriendo como aceleradas por los acontecimientos, habiéndose convertido la operación de filmar en una acción. Las imágenes se presentaron en el primer número de *Filmske novosti*, una revista de cine creada por nuestros cineastas. Antes del 8 de Mayo de 1945, trabajaban en el sector de producción del Hrvatski Slikopis, un instituto que producía noticieros cinematográficos de propaganda para el régimen títere de Croacia. El día de la liberación de Zagreb también trajo cambios en el personal de producción. El material realizado por el personal del Hrvatski Slikopis se convirtió en el material de *Filmske novosti*, publicada por primera vez el 21 de Mayo de 1945. La idea en la que se basaba la operación documental se convirtió en el "pensamiento de una ficción fundacional, o una fundación por parte de la ficción".³ De este modo, nuestra historia se ha transformado en mito, porque esa ficción es la operación propiamente dicha. Para expresarlo en palabras más claras: la operación no es ficción, pero su ficción (la manera como se desenvuelve nuestra historia, las notas sobre la creación del primer material cinematográfico de posguerra en Croacia, la historia del cine croata de la que forma parte o la narración en los márgenes de la película) es una operación. La historia sobre la operación que acompaña al documental ha transformado su propia ficción en la "fundación o la inauguración del significado mismo".⁴

Paradójicamente, la película no documenta la historia de la operación, pero la inserción misma de esa historia en la película (antes de que se convierta en una narración) presenta el "corazón viviente del logos".⁵ El mito de una operación que es "la" operación se vive y está vivo porque se creó en el punto mismo donde tuvo lugar el acontecimiento, donde se originó. Se creó justo donde coincidieron una cinematografía en declive y otra emergente, en el lugar de nacimiento de la innovación –tanto social como estética–.

Sin embargo, lo que hace interesante esta operación es también que fue una operación de salvamento de la propia vida. Pero salvar la propia vida no consistía en retirarse ni en esconderse, significaba invertir la propia vida en una acción que era ideológica y que se correspondía con el aspecto mimético de la película. Si una decisión política unificó la operación de la retirada con la acción de salvar el equipo, fue la ideología lo que homogeneizó el entusiasmo de los cámaras y la acción de salvar la propia vida con la entrada de los partisanos en la ciudad. Fue la ideología del nombre en clave (Florijan), del hecho de situarlo todo en la vaguedad, lo que homogeneizó las dos coreografías sociales:⁶ la organización del plan de filmación en función del flujo de convoyes de refugiados y el entusiasmo de enfrentarse a lo nuevo en el fluir de la historia.

Pero todavía nos preocupa una pregunta que incluye la palabra "reconstrucción": ¿Por qué reconstruir? La tercera fase de la liberación en la historia de nuestros cámaras es su rehabilitación en cuanto a la ideología. Así, si deseamos ayudarles y dejarlos en el campo de lo estético, tendremos que hacernos cargo de la acción, aceptar que nuestra acción, la que lo reconstruiría todo en forma de interpretación repetida, será una representación de lo inmanentemente político de la Operación Florijan. Asumamos que disponemos de unas instalaciones de producción que nos permiten dedicar un número suficiente de intérpretes, vehículos, armas y equipos antiguos: aún así, la operación fracasará. Lo mejor que podemos conseguir es una recreación o una puesta en escena de la narración adaptada, pero no su reconstrucción. ¿Y eso por qué? Porque una narrativa situada como la de la Operación Florijan requiere una interrupción previa del mito, una especie de literarización brechtiana, una introducción del discurso originario, de la operación mitológica anterior a la interrupción, de la comunicación que ya no sirve para establecer una

comunidad, sino que apunta a los intérpretes, que ahora no tienen nada en común con aquellos que tenían que luchar por sus propias vidas, por muy estetizada que sea su coreografía social:

Esta literarización del teatro, igual que la literarización de todos los asuntos públicos, debe desarrollarse tanto como sea posible. La literarización significa plantear ideas a través de acciones; intercalar lo "actuado" con lo "formulado". [...] En lo que concierne a la comunicación del tema central, no se debe engañar al espectador llevándolo por el camino de la empatía; al contrario, lo que tiene lugar es una especie de acto sexual entre el espectador y el autor, y, básicamente, a pesar de toda la rareza y toda la distancia, el actor se dirige directamente al espectador.⁷

El teatro literarizado es un teatro en el cual las notas al pie y las observaciones nos ayudan a mirar a la derecha o a la izquierda, más allá de la situación o de la narración por medio de la cual se homogeneiza la ideología estética.⁸ En este sentido, debemos distinguir entre la reconstrucción de una actuación y la recreación de una acción, que recibimos en forma de mito o narración. La acción convertida en narración presupone que nuestra película sobre la Liberación de Zagreb puede sustituir a la Operación Florijan o servir como metáfora de dicha operación. El hecho de que yo la llame Operación Florijan significa que es posible usar la narración sobre la filmación de la primera película de posguerra para derivar un proyecto de interpretación escénica de una narración social sobre un agente de incógnito. Por lo tanto, la recreación de ese tipo de acción tiene un orden interpretativo reconocible, su coreografía social, dentro del cual la Operación Florijan es sólo una metáfora del nacimiento de una nueva cinematografía. La reconstrucción de una interpretación, sin embargo, presupone que la actuación artística es un posible "proyecto para pensar y realizar una organización social moderna: no es solamente una representación secundaria, sino también una actuación primaria de ese orden".⁹

Eso significa que tenemos dos procedimientos posibles y un único objetivo: 1. Crear una *performance* artística como una *mise-en-scène* de la narrativa (la Operación Florijan) o una recreación de la acción; 2. Reconstruir esa *performance* como una literarización o una interrupción del mito, aunque

la *performance* no haya existido nunca, porque su operación es su ficción; 3. *Reconstruir* la situación, es decir, actuar retrospectivamente en el campo de la acción política e intentar recrear la situación de la Liberación de Zagreb (con lo cual se debería aplicar como mínimo un proceso adicional de situación, privando a Stalin de su revolución).

El interés de este plan artístico se mantendrá en el campo de la reconstrucción, principalmente porque la recreación implica iniciar de nuevo el mecanismo de la ideología estética de la acción. La reconstrucción presupone un nuevo enfoque de la construcción, en el cual encontraremos un lugar para la voz de quienes hablan de manera no constitutiva, al límite de la mudez, al límite de volverse literatura:

En este límite, quien se exhibe a sí mismo y ante quien (si escuchamos, si leemos, si nuestra condición ética y política es la de escuchar o leer) nosotros nos exhibimos no pronuncia un discurso fundacional. Al contrario, suspende ese discurso, lo interrumpe y dice que lo está interrumpiendo.¹⁰

La práctica de la recreación a menudo se acerca a la práctica de la reconstitución, es decir, en el caso de una recreación, aquella a la que se invita al autor o al intérprete de la obra original. En lugar de una desmitificación y una presentación no identitaria, este tipo de recreación mitifica la obra situándola operativamente fuera del tiempo, al nivel no de lo potencial, sino de lo permanentemente posible. Estas prácticas nunca alcanzan el límite de la presentación en la no identidad, porque son identitarias y establecen su origen e identidad en el tiempo, cayendo así en la trampa utópica de la ideología estética.

Por lo tanto, la reconstrucción abrirá la posibilidad de retornar una actuación escénica mitificada al campo de la afirmación, de la política de la emancipación (que no de la identificación), por medio de su literarización, como ha hecho Emil Hrvatin¹¹ a partir de *Pupilija, papa Pupilo y los Pupilceks*, una *performance* eslovena mítica de los años 60. Originalmente la interpretaron artistas que eran "analfabetos" en términos de actuación y danza (poetas, músicos y estudiantes), mientras que Hrvatin la recreó con un grupo de

intérpretes con unos conocimientos excesivos, lo que generó un marco relacional completamente nuevo y creó una *performance* nueva, mientras que su aspecto contextual y referencial se transfería a la presentación de PowerPoint, que se proyectaba de fondo. La reconstrucción consistía en un conjunto complejo de preguntas, suposiciones, recreaciones, notas al pie, citas, imágenes de la *performance* original, etc. Sin embargo, había un punto en el que toda la *performance* se reabría en el campo de lo mítico, y ese momento era la *mise-en-scène* de la Ley, la escena que la reconstrucción le debía al sacrificio como acto constitutivo de la sociedad occidental. La representación original de *Pupiliija* acababa con la matanza de una de las siete gallinas que corrían libremente por el escenario. Sin ningún tipo de ritual, el final de la *performance* acababa con la vida de la gallina (el *gallus sacer*). Interpretando la *performance* como un estado de excepción, como un estado de ilusión, el acto de afirmación subversiva le quitó la vida a alguien cuya identidad se había borrado por completo, con lo cual obtuvo una nueva identidad, la identidad de un intérprete. Hasta el momento de la muerte, el momento de reiniciar la identidad. Y, en esa realidad, la reconstrucción de *Pupiliija* termina con una *mise-en-scène* de la Ley: la versión que yo he visto termina con un corte de vídeo en el que un abogado explica las repercusiones legales de matar un animal en un espacio público. En otra versión, el público vota a favor o en contra de matar la gallina. Al final no se mata la gallina, porque las consecuencias legales son drásticas, mientras que la relación ficticia entre la ley y la violencia le da una nueva fuerza fundamental a la reconstrucción de Hrvatin, la fuerza de la comunidad de quienes, privados de su identidad, se exponen los unos a los otros en el límite del escenario, en los márgenes de la ley. Sin embargo, si entendemos la política como el límite del escenario (y no como mera obscenidad), el lugar en el que el sujeto se radicaliza en la actuación, los procedimientos de reconstrucción plantearán muchas otras cuestiones: desde la redundancia en el arte hasta la metáfora del arte como un estado de excepción, desde el papel constitutivo del experimento artístico en la comunidad al problema de la invención social en el arte post-vanguardista.

En las artes escénicas, la mayoría de investigaciones o reconstrucciones referenciales se han centrado en los años 60 y en aquellos autores cuya obra, entre otras cosas, no estableció un marco disciplinario para sus propias prácticas

artísticas, sino que ofreció la posibilidad de participar a quienes no tenían formación artística, e incluso la posibilidad de volverse ignorantes en el proceso (por ejemplo, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, etc.). Resulta difícil decir si lo que ha resultado tan atractivo para los investigadores interesados en el aspecto político de las artes escénicas es la naturaleza inmanentemente política de la coreografía social o bien la impresión de que todas aquellas prácticas artísticas de los 60 estaban empapadas de las tensiones políticas del momento, pero lo cierto es que la mitología de los 60 impregnó profundamente las artes escénicas del momento del mito de lo político, que indirectamente se corresponde con las políticas estetizadas actuales. Por este motivo nos parece interesante la *performance* titulada *Majski i ostali rituali* ("Rituales de mayo y otros rituales"), del año 1970 (que en realidad se interrumpió bajando el telón y nunca se llegó a representar entera), y en la cual un grupo de cineastas reunidos bajo el nombre PAN 69 (entre los cuales se encontraba el artista visual, ahora famoso, Mladen Stilinović) recreó una selección de acontecimientos de aquel mes histórico, como por ejemplo la celebración del Primero de Mayo (Día de los Trabajadores), la carrera de relevos del Día de la Juventud, el cumpleaños de Tito, las protestas estudiantiles, el discurso del presidente Tito a los estudiantes, la expulsión del Partido, la admisión al Partido, etc. Estos acontecimientos son igual de interesantes que los de 1945, porque las protestas estudiantiles de 1968 son igualmente ilegibles desde la perspectiva actual. En general se sabe que hubo protestas y que fueron un eco de las que se producían en toda Europa, y también que tuvieron lugar después de las manifestaciones de estudiantes en Belgrado. Se sabe que fueron organizadas e incluso se conocen los nombres de sus líderes. No obstante, muy poca gente conoce las verdaderas proporciones de las protestas, si los organizadores de la Operación 1968 lucharon con una finalidad clara, con el objetivo de conseguir más comunismo, o menos socialismo, o con otro objetivo. Así, lo que sabemos de 1968 en Zagreb es un mito y deberíamos reconstruir toda una serie de acontecimientos para obtener una imagen real de la motivación política de las protestas, ya que muchos de los participantes se situaron después en el movimiento nacional croata de 1971, que tenía una ideología bastante diferente de la que asociamos al mito de 1968.

Vistos desde la perspectiva actual, los acontecimientos de 1968 tienen, a diferencia de la Operación Florijan, su propia construcción en el cuerpo escénico del *happening* *Majski i ostali rituali*, lo que nos abre un espacio para investigar el proyecto de las relaciones sociopolíticas en la comunidad artística de Zagreb en los años 60.

Majski i ostali rituali es un *happening* poco conocido y hay pocas pruebas de que realmente se realizara. Todo lo que podemos descubrir o afirmar hoy sobre él es en realidad constitutivo y básico para el grupo que lo interpretó y para la comunidad en la que se creó, así como para la comunidad que tiene interés en historiar un acto artístico vivo. Alguien podría observar que estos son sólo hechos históricos, como cualquier otro hecho en el moderno arte de los datos archivables. Sin embargo, eso no es del todo cierto. Lo que distingue una *performance* mitificada de un artículo sobre esa misma *performance*, fotografías antiguas o restos de la acción es precisamente el hecho de que una *performance*, puesto que tiene lugar en vivo, es una intervención específica y directamente política o social que establece un nuevo conjunto potencial de relaciones, un sistema que puede que no entendamos al principio, pero que, si ofrece el placer de la producción, sin duda abrirá la posibilidad de una nueva organización social o comunitaria. Llegados a este punto debemos ir más allá del marco de la producción de significado o de contexto, más allá de todas las interpretaciones que indican que es posible leer lo que llamamos nuestro presente a partir de esas obras. Son precisamente estas interpretaciones las que mitifican una *performance* e identifican invención con fundación.

Goran Sergej Pristaš es profesor en la Academia de Arte Dramático de la Universidad de Zagreb, que ofrece tanto licenciatura como Postgrado en dramaturgia. Es dramaturgo y miembro del colectivo de *performance* BADco. Fundador de la revista de estudios en artes escénicas *Frakcija*.

Notas

7 Operación, recreación, reconstrucción

Goran Sergej Pristaš

1 Este texto que aquí traducimos fue originalmente publicado en inglés y croata en el nº42 de la revista *Frakcija*. Croacia. 2008

2 Cf. Ivo Škrabalo. *Izmec u publike i države* ("Entre el público y el Estado"). Zagreb: Znanje, 1984, p. 109.

3 Jean-Luc Nancy. *The Inoperative Community*. University of Minnesota, 1990, p. 53.

4 *Ibidem*, la cursiva es de Nancy.

5 *Ibidem*, p. 49, la cursiva es de Nancy.

6 Cf. Andrew Hewitt. *Social Choreography*. Duke University Press, 2005.

7 Bertolt Brecht. *Brecht on Theatre*. Nueva York: Hill & Wang, 1964, p. 44.

8 Sobre el teatro literarizado, el teatro del mito interrumpido, Nancy escribe:

"Eso no significa que no haya teatro –como si pudiera haber literatura sin teatro—. Pero aquí, teatro ya no significa la escena de la representación: significa el límite extremo de esa escena, la línea divisoria en la que seres singulares están expuestos el uno al otro.

Lo que se comparte en ese límite extremo y difícil no es una comunión, no es la identidad completada de todos en uno, ni ningún otro tipo de identidad completada. Lo que se comparte no es, pues, la anulación del compartir, sino el hecho mismo de compartir y, por consiguiente, la no identidad de todo el mundo, la no identidad de cada uno con sí mismo y hacia los demás, la no identidad de la obra con sí misma y finalmente la no identidad de la literatura con la literatura misma." Jean-Luc Nancy. *The Inoperative Community*, p. 68.

9 Andrew Hewitt. *Social Choreography*, p. 14.

10 Jean-Luc Nancy. *The Inoperative Community*, p. 68.

11 Nota del editor: Emil Hrvatin es el nombre original, y todavía su nombre oficial en Croacia, del artista esloveno-croata Janez Janša. En 2006 Hrvatin, junto con otros dos ciudadanos eslovenos, cambió su nombre por el de Janez Janša, entonces primer ministro de la República de Eslovenia. Desde entonces desarrolla un trabajo artístico y político en relación al cambio de nombre. Janša es, además, autor del texto "Reconstrucción 2. Sobre las reconstrucciones de *Pupilija*, *papa Pupilo* y *los Pupilceks* y *Monument G*" presente en este volumen.

8 historia(s) Olga de Soto

diario de a bordo (fragmentos)

Lisboa, 17 de Septiembre de 2002

Estimada Olga: Todos los años, Culturgest organiza un homenaje a un artista diferente (Martha Graham, José Limon, Josephine Baker, Merce Cunningham, etc).

Invitamos a tres coreógrafos diferentes a crear una obra nueva de unos veinte minutos de duración. Los tres espectáculos son presentados para componer un mismo programa. (...) Nos complace invitarte a presentar en nuestro teatro un espectáculo en homenaje a « Le Jeune homme et la Mort », de Jean Cocteau, cuyas actuaciones tendrán lugar en Junio de 2003.

António Pinto Ribeiro. Culturgest

Este proyecto nació de esta invitación. *El Joven y la Muerte (Le Jeune Homme et la Mort)* fue estrenado el 25 de Junio de 1946 en el Teatro de los Campos Elíseos, en París.

El Joven y la Muerte en mi cabeza, en Septiembre de 2002:

Vagas imágenes de una película en blanco y negro.

Jean Babilée, bailarín extraordinario. Recuerdo marcado por sus movimientos desgarradores, su rostro contraído y gris, herido, con la expresión 'exagerada'.

Una coreografía de Roland Petit.

Un hombre sentado en una silla con la cara escondida detrás de las manos.

Claire Sombert de joven mujer terrible, en blanco y negro.

El recuerdo también de un hombre que se ahorca y de una mujer que lleva una horrible máscara de muerte.

Negro y gris.

Los movimientos entrecortados de las piernas, de los pies, de los brazos, del cuerpo colgado del ahorcado.

La primera secuencia de la película «White nights». Colores intensos.

Mikhail Baryshnikov, flexible, enérgico, sorprendente; sumergido en el interior de su propio cuerpo, desesperado.

Sus piruetas al borde de una mesa, sus equilibrios sobre una silla en desequilibrio.

Caídas, saltos...

Las caídas suspendidas y a cámara lenta de Jean Babilée.

El decorado de ese espectáculo en el escenario del teatro en el que comienza la película con Baryshnikov.

Una mujer con el rostro duro y hermético, con el pelo negro y tieso.

No sé si Claire Sombert era la otra bailarina de este dúo cuando fue estrenado en el 46.

Algunos breves pasajes leídos en ciertos libros de Historia de la Danza...

Todo me resulta lejano, lejano en el tiempo, difícil.

Septiembre-Octubre de 2002

¡Menuda propuesta!

¿Por qué a mí?

Un homenaje.

¿Un homenaje?

¿Qué es rendir homenaje?

¿Cómo rendir homenaje a ese espectáculo que no he visto realmente?

¿Deseo rendirle homenaje?

¿Por qué no rendir homenaje a *La Mesa Verde* o a *Café Müller* o a tantos otros?

Ir al teatro.

Ver espectáculos, rodeada de otra gente, anónima.

¿Quién puede hablar de ello?

¿Quién lo vió? ¿Quién se acuerda?

Octubre de 2002

Pienso en las personas que estaban en la sala en 1946, en el público, en aquellos a los que este espectáculo impresionó, marcó. Empiezo a especular

con relación a los recuerdos que pueden haber guardado, o que pueden surgir, del argumento, de los personajes, de los bailarines, de la coreografía, del decorado, del vestuario del espectáculo. También pienso en las personas que participaron en su realización. Pienso en el joven y pienso en la muerte. ¿Qué puede quedar de todo esto en la mente de unos y otros?

1946. Hace casi 57 años, dentro de poco 58.

¿Y a mí qué me queda de un espectáculo cualquiera tomado al azar?

¿Y de un espectáculo que realmente me haya marcado?

¿Qué es el arte llamado 'vivo'?

¿En qué trabajo?

¿Por qué?

¿Qué queda de una obra escénica cuando las personas que la han visto y las personas que la han hecho ya no están para acordarse, para hablar de ella, para hacerla vivir en su cabeza y en la de los demás? Algunas líneas en un libro...

22 de Octubre

Decido aceptar la invitación con el reto de ir en busca de los espectadores que estaban presentes en la sala en 1946, para conocerlos y entrevistarlos. Me propongo no decir nada del espectáculo antes de que haya finalizado la entrevista. Intentar hacer emerger recuerdos de imágenes, sensaciones, sentimientos, pero no desvelar nada.

Diciembre de 2002

Comienzo la investigación y empiezo a indagar. Busco un libro que no existe.

Enero de 2003

Busco nombres. Internet se convierte en mi asistente principal en esta búsqueda. Empiezo a imaginar qué camino seguir para encontrar personas

que pudiesen haber estado en el Teatro de los Campos Elíseos en 1946. Pero los medios que utilizo sólo me conducen hacia personas que formaban parte del mundillo artístico y cultural de aquella época. Busco películas y encuentro alguna. Busco espectadores eventuales.

Febrero de 2003

Elaboro listas con nombres de personas que podrían haber estado allí: actores, pintores, escultores, bailarines, directores de teatro, músicos, decoradores, estilistas... Hago listas sin forzosamente saber quién puede encontrarse aún vivo. Busco biografías y mis listas se transforman en listas de muertos. Días enteros, horas y horas para finalmente no encontrar sino fechas de defunción. Y cuando no hay fechas tales me pongo a buscar una dirección, un número de teléfono. A veces esto me toma mucho tiempo, a veces consigo resultados a la primera. Busco posibles espectadores. Quisiera encontrar simples 'verdaderos' espectadores, quiero decir personas anónimas que no formaron parte del mundillo de la danza ni del teatro ni de todo lo que va unido a ello. Imagino a Vincent Druguet en escena. Nos imagino presentes, pero casi ausentes.

Marzo de 2003

Fragmentos de la carta dirigida al Señor Jean Babilée, el 24 de Marzo de 2003:

(...) La cuestión motora del proyecto es cómo visitar una obra faro de la historia de la danza, la danza siendo entendida como un arte vivo. Me ha parecido interesante abordar la cuestión de la memoria de las personas que asistieron al estreno de esta obra en el Teatro de los Campos Elíseos y de las personas que estuvieron ligadas a su realización. He nacido en otra época, por lo que no ví este espectáculo cuando fue estrenado. Mis búsquedas me han permitido acceder a ciertos documentos que reúnen huellas, pero no les he visto bailar ni a usted ni a Nathalie Philippart, en directo. No he vivido ese momento único, en ese contexto único, en ese teatro, poco tiempo después del fin de la Segunda Guerra Mundial, en el contexto de sufrimiento que toda guerra engendra.

¿Y cómo abordar esta cuestión si no es intentando visitar el recuerdo de las personas que compartieron ese momento y a las que este espectáculo interpeló, emocionó, marcó, transmitiendo hoy lo que han guardado de él? (...)

Anuncio publicado en las rúbricas *Carnet du Jour* del periódico *Le Figaro* los días 26 y 29 de Marzo de 2003, y del periódico *Le Monde* el 16 de Abril de 2003:

La coreógrafa Olga de Soto busca espectadores que asistieron al estreno de la obra *El Joven y la Muerte de Cocteau* en el Teatro de los Campos Eliseos, en Junio de 1946, para recoger testimonios.

26 de Marzo

Una persona ha contestado al anuncio. Nos va a escribir una carta. Vive en Nantes.

27 de Marzo

Una segunda persona ha llamado. Es un hombre que vive en Morbihan.

29 de Marzo

Han llamado tres personas. La primera vive en Lyon, la segunda en Tourette-sur-Loup y la tercera en Cannes. Esta última no ha dejado su nombre.

30 de Marzo

Un señor de Boulogne ha llamado.

31 de Marzo

Tres personas han llamado, dos viven en París y la tercera en Burdeos. Nueve personas en total.

Sigo mis investigaciones en paralelo, encuentro algunos nombres, hago preguntas, doy con otros espectadores, éstos menos anónimos: Jean Robin, Olivier Merlin, Marika Bessobrasova. También imagino otros posibles espectadores, Janine Charrat, a la que consigo localizar, pero que no vió el espectáculo en 1946, el pintor Antoni Clavé, al que creo vivo y que podría haber visto el espectáculo, pero no encuentro su dirección y su galerista no contesta a mis correos electrónicos, como tantos otros. Llamo a periodistas, programadores, amigos que podrían tener alguna idea o algún nombre que proponer.

Abril de 2003

El libreto no es más que unas líneas escritas por Jean Cocteau en el programa de presentación del espectáculo. Gracias a Internet, consigo la dirección y el número de teléfono de Jean Babilée. Nos reunimos en París. A partir de esa entrevista decido ir al encuentro de las diferentes personas que voy a entrevistar, grabar sus rostros y sus voces, intentando dar prioridad absoluta a la intimidad que se pueda establecer entre cada persona y yo misma, sin la presencia de terceros. En pocas semanas conozco a Jean Babilée, a la Sra. Evellin, al Sr. Stern y al Sr. Merlin. También conozco a la Sra. Hesse y al Sr. Genin. Está claro que no voy a poder encontrarme con todas las personas antes del mes de Junio. No hay suficiente dinero, tampoco suficiente tiempo ni para hacerlo, ni para conseguir que me quepan todos esos testimonios en los veinte minutos que me han sido dados. Decido dividir el proyecto en diferentes etapas y hacer que avance en función de la evolución de mis encuentros. Me concentro en los espectadores que viven en el Norte de Francia y dejo los que residen en el Sur para el invierno, aunque sé que corro el riesgo de que para entonces algunas personas ya no estén entre nosotros.

Abril-Mayo de 2003

Retranscribo las entrevistas: horas y horas de palabras. Trabajo con el ordenador. Es el baile de los dedos. Coloreo las frases. Me fijo diferentes objetivos, una dirección dentro de todas esas frases que separo y que voy uniendo a las de los demás. Sobre el papel los espectadores entrevistados empiezan a dialogar

y a responderse. Y llega mi hermano, el rey del montaje, y las imágenes de los espectadores a los que he estado entrevistando se encuentran. Se convierten en actores.

Abril-Junio de 2003

Al principio, una breve historia contada por Jean Cocteau a Roland Petit, Wakhevitch, Karinska, Jean Babilée y Nathalie Philippart.

Cocteau murió en 1963.

Roland Petit está en paradero desconocido.

Georges Wakhevitch falleció en 1984.

Karinska lo hizo en 1983.

Jean Babilée está en plena forma.

Nathalie Philippart, muy difícil dar con ella, muy difícil hablar, imposible fijar una cita.

Boris Kochno, entonces director de los Ballets de los Campos Elíseos, falleció en 1990.

Jean Robin, administrador de la compañía en aquella época, también está en plena forma, pero tiene una agenda bastante apretada.

Vincent se reúne con nosotros en Bruselas. Visionamos los diferentes montajes que hemos realizado mi hermano y yo, proyectados en una pequeña pantalla, con la ayuda de un vídeo proyector. Empezamos a trabajar en la sala de ensayos. Decido dedicarme a la primera parte de las cuatro que he imaginado: aquella en la que se narra el espectáculo, en la que los espectadores entrevistados cuentan la historia.

Junio de 2003

Lisboa: hacemos que objetos olvidados en la narración se encuentren en el escenario. El hecho de que ninguna de las personas entrevistadas hasta la fecha recuerde que los dos bailarines bailaban durante un largo tiempo juntos,

motiva la presencia de un dúo muy simple. Lisboa, primer esbozo. El resultado es una primera etapa.

Verano de 2003

Reflexiones y preguntas sobre los diferentes significados de la palabra 'historia'.

Agosto—Octubre de 2003

No puedo evitar buscar otros posibles espectadores. Quisiera continuar el proyecto, pero no dispongo de ningún medio; el dinero falta como siempre.

Noviembre de 2003

Tengo una reunión con Frie Leysen y Christophe Slagmuylder en Bruselas, responsables del KusntenFESTIVALdesArts, y les muestro la primera versión de la narración, presentada en Lisboa. Están conmovidos por el material y por lo que quiero desarrollar: me brindan la oportunidad de acabar mis búsquedas y de realizar el espectáculo para estrenarlo en la próxima edición del festival, en Mayo de 2004. Mi viaje puede continuar. Me vuelvo a poner en contacto con los espectadores que no había podido entrevistar. Nuevas llamadas, nuevas citas, nuevas palabras. Consigo dar con grandes bailarinas de la época, espectadoras también, presentes en la sala en 1946, pero no consigo ninguna cita.

Busco en el Sur de Francia, en Lyon y después de nuevo París. El tiempo pasa. Me pongo en contacto con la señora que vive en Cannes, que había contestado al anuncio en marzo pasado. Ha olvidado, no recuerda ni el anuncio ni nuestras conversaciones telefónicas ni el espectáculo *El Joven y la Muerte*.

24 de Noviembre de 2003

Correo electrónico de Claire Verlet para informarme de que el Centro Nacional de la Danza, en París, está interesado en el proyecto y en coproducir mi

espectáculo. Es la primera vez en mi vida que me proponen una coproducción por correo electrónico. Estoy contenta.

Diciembre de 2003—Marzo de 2004

Otros rostros han surgido del pasado y he seguido grabando otros testimonios. Nueve personas se han sumergido en los recuerdos que han guardado de *El Joven y la Muerte*, han exhumado cerca de sesenta años después la huella que ha dejado en ellos esta obra, creada al salir de la guerra. La memoria es subjetiva, contiene sus hendiduras de olvido y sus crestas claras, sus accidentes, sus vacilaciones, pero a veces también sorprendentes recursos enterrados. *historia(s)* ofrece al espectador de hoy voces y relatos que el tiempo ha fisurado.

El Joven y la Muerte está en ellos, les ha acompañado durante gran parte del camino. Eran jóvenes, en algunos casos muy jóvenes, hoy están viejos y arrugados. Me he entrevistado con ellos en sus casas, he intentado tomarme el tiempo necesario para escucharlos, para mirarlos, para esperar. Y a veces el recuerdo recobrado ha dibujado una mirada de niño en el borde de sus ojos, iluminados por esas huellas.

Lo que queda, o una parte de lo que queda, está ahí, en el borde de sus rostros a flor de piel.

Sigo imaginándome un montaje videográfico, como una coreografía, cuyos materiales principales son las palabras, las intenciones, las entonaciones. Las emociones que refluyen representan contrapuntos y miradas difractadas a partir de un mismo tema. ¿A dónde me llevan? A veces a cualquier parte, lejos del tema inicial. A veces muy cerca, pegada a ellos. Sé que en ocasiones he actuado como un catalizador, y así quisiera seguir.

Durante el montaje mis cuestiones son múltiples. Complejas. Conciernen a seres humanos, a su palabra y a su memoria. ¿Cómo ordenar esas voces de manera justa y respetuosa? ¿Cómo ser justa en el tiempo y en la articulación? ¿Cómo inducir un ritmo al espectáculo sin traicionar sus propios ritmos?

¿Cómo articular un movimiento que parta de la historia común –la memoria colectiva– y navegue a continuación y de un trazo hacia los recuerdos más personales– sus historias–?

Mayo, 2004.

Olga de Soto es coreógrafa, formada en la escuela CNDC (Angers). Continúa su formación en Bélgica creando su primera pieza en Bruselas en 1992; desde entonces mantiene una intensa actividad y ha trabajado con Boris Charmatz y con Jérôme Bel. Ha sido coreógrafa en residencia en La Raffinerie (Centro Coreográfico de la Comunidad Francófona de Bélgica) durante los años 2006 y 2007.

9

El “salto del tigre”: un método para reexplicar la historia de las escenas locales¹

Ana Vujanović

Una feliz tribu de consenso

Son muchos los expertos que coinciden en que la danza contemporánea surgió en las sociedades occidentales (Europa y los EEUU) durante la segunda mitad del siglo XX. Un reflejo de ello es, según muchos, que la danza contemporánea está condicionada por la sociedad democrática. Por otro lado, en general se considera que las sociedades del Este (comunistas o socialistas) permanecieron dormidas durante la segunda mitad del siglo XX al otro lado del Telón de Acero, que dividía el Occidente democrático (capitalista) del Este totalitario (comunista). Así, la única conclusión posible es que no existía la danza contemporánea en el Este. Siguiendo esta visión teleológica de la historia como progreso, la danza contemporánea apareció en las sociedades del Este, “como era de esperar”, en paralelo a su transición hacia la democracia y el capitalismo durante las décadas de 1990 y 2000. El punto de vista mayoritario es que no sólo la danza contemporánea aparece orgánicamente en las nuevas condiciones sociales, sino que su aparición constituye una prueba de la llegada de la democracia a las sociedades del antiguo bloque del Este. Naturalmente ese “despertar tardío” del Este da como resultado un “ir siempre tarde” en sus intentos actuales de seguirle el paso a la danza contemporánea de Occidente.²

Un gran número de expertos están de acuerdo en muchas cosas. Y cuando la mayoría está de acuerdo sobre muchos “hechos” el río de la historia puede fluir fácilmente, desde su fuente a su delta, siendo el futuro

un claro resultado del pasado... Y aquí es donde nos encontramos, en el presente en el que, en la escena internacional de la danza, se puede ver la danza contemporánea desde cualquiera de los dos antiguos bloques (el Este y el Oeste, aunque la proporción es todavía desigual) que ahora pertenecen a la sociedad global y sin fronteras (aunque no sin historia)...

Buenos días, Sr. Colón

Mi colega, el artista y trabajador cultural Saša Asentić, y yo hemos pasado muchas horas debatiendo sobre esta historia. En un momento determinado, nos planteamos una pregunta: "¿No es muy similar al 'descubrimiento' de América por Colón (una tierra que durante siglos había existido con otro nombre, el suyo propio)?" Con ese "Buenos días, Sr. Colón", empezamos el trabajo de investigación *A Tiger's Leap into the Past (evacuated genealogy)* ["Un salto de tigre al pasado (genealogía evacuada)"]. La obra forma parte de un proyecto mayor de investigación artística, *Indigo Dance*, de Saša Asentić, iniciado en 2006 y que, además de *A Tiger's Leap*, incluye la instalación-propuesta de proyecto imposible *BalCan-Can Sussie Dance* y la performance-conferencia *My Private Bio-politics*.

Cada segmento del proyecto trata un aspecto concreto de la estructura de la escena local de danza y su posición dentro del "mundo de la danza" internacional. En particular, *A Tiger's Leap* trata sobre la historia de la danza contemporánea en Serbia y aquí me centraré únicamente en su metodología y no en su contenido.³

Nuestro propio salto de tigre

El objetivo de *A Tiger's Leap into the Past* es articular el pasado de la danza contemporánea local en términos históricos. Su punto de partida es el siguiente conjunto de preguntas: ¿Por qué no tenemos una historia local de la danza contemporánea (¿Por qué nunca se escribió)? ¿Como utilizamos la noción de "danza contemporánea"? ¿Deberíamos usar la noción como un término universal que incluyera todas las prácticas artísticas y culturales del movimiento corporal que tengan una cierta actualidad? ¿Existen otros nombres en el pasado local para referirse a estas mismas prácticas o a prácticas similares? Es decir, ¿Existe

en Serbia una historia de la danza contemporánea? ¿Qué podemos identificar como historia de la danza local? ¿Qué teníamos en el pasado en lugar de la danza contemporánea? ¿Por qué entonces no se llamó danza contemporánea? ¿Podemos darle ahora el nombre de danza contemporánea? ¿Tiene derecho a reivindicar su contemporaneidad? ¿Se trata de un debate sobre el estado de las cosas o sobre el derecho a la contemporaneidad?

Partiendo de estas preguntas, *A Tiger's Leap* toma la forma de una serie de entrevistas en vídeo con actores, participantes y testigos de la escena local de danza y *performance* en diferentes períodos del siglo XX.⁴ La obra es un proyecto de investigación abierto y de larga duración sin una lista predeterminada de entrevistados. Simplemente comenzamos con la mayor figura en la historia de la danza local (de las primeras décadas del siglo XX), Maga Magazinovic, y entonces seguimos las pistas divergentes que surgían a través de las entrevistas mismas. De este modo, la obra se ensancha constantemente y se autoredefine por medio de nuevos actores, mencionados/invitados por los ya participantes. A todos ellos les planteamos más o menos las mismas preguntas, agrupadas entorno a tres grandes cuestiones:

condiciones de trabajo (tratamos las circunstancias organizativas, técnicas, financieras, educativas e infraestructurales del trabajo en el campo de la danza y la *performance* a nivel de política cultural estatal/municipal, el posicionamiento institucional y las relaciones y experiencias personales);

marco conceptual (tratamos los conceptos, términos, nombres y nociones con las que operaban; sus influencias artísticas –personas, estilos, técnicas y paradigmas–; las referencias a la historia del *ballet* y de la danza; y las relaciones con otros campos artísticos, así como con los contextos sociales y políticos existentes);

recepción de la obra por parte del público (abordamos las opiniones y reflexiones críticas en los medios de comunicación, los enfoques teóricos y la opinión general del público).

Esta historia con una estructura rizomática se basa en una doble fórmula que tomé (y que en cierto grado modifiqué) del nuevo historicismo de Foucault:⁵

arqueología

[Se usa como método para investigar muchos segmentos, hechos, nombres, opiniones, experiencias y agencias presentes en un contexto y en un período del pasado, sin la idea de una gran (mayoritaria) narración histórica, es decir, un hilo rojo que conecta todos los segmentos formando una historia unificada.],

+ vínculos a través del tiempo

[Aparecieron desde el interior de esta estructura autorregulada en forma de diferentes vínculos indirectos, conexiones reinterpretadas (y que reinterpretan) y líneas causa-efecto reversibles.];

= genealogía

[Es el resultado provisional y particular de los vínculos lo que ofrece una cronología de las distintas capas arqueológicas, pero sin un proceso teleológico (que apunte claramente desde una –antigua– capa hacia otra capa –más reciente–)].

De este modo disponíamos de una vasta red rizomática de ideas, conceptos, imágenes, historias, experiencias y recuerdos (*Eingedenken*, para usar el término de Benjamin), que se ofrecían a la interpretación del público dependiendo de sus propios momentos, contextos y subjetividades históricas. Eso explica también por qué procedimos mediante entrevistas y no recogiendo datos historiográficos sólidos: ninguno de los dos creíamos en los datos puros, los “hechos objetivos”, los objetos encontrados en el pasado “tal y como eran”. Así favorecemos las perspectivas subjetivas que confieren significado a los hechos desde la posición del aquí y ahora de los sujetos históricos singulares; desde esas perspectivas los hechos (documentos, grabaciones en vídeo, etc.) son materiales ilustrativos o demostrativos que se añaden a la historia así construida. Esta idea se encuentra fuertemente conectada con la concepción de Walter Benjamin de la historia, concepción que propuse como la metodología político-teórica general de la obra. Como se trata de algo más complejo y útil en un contexto más amplio, lo explicaré más adelante, después de algunas descripciones concretas del trabajo de investigación *A Tiger's Leap into the Past*.

La historia (de la danza) no nos viene dada, debería ser construida.

En la primera ronda entrevistamos a Katalin Ladik, poeta, actriz y artista de *performance*; a Svenka Savic, profesora de la Facultad de Filosofía y crítica

de danza; a Dubravka Maletic, coreógrafa; a Sonja Vukicevic, coreógrafa y bailarina; a Nela Antonovic, coreógrafa-directora; a Jovan Cirilov, estudioso del teatro y director artístico del *Bitef Festival*; a Vladimir Kopicl, escritor y crítico cultural; y a Boris Kovac, compositor y artista multimedia. Además de estas entrevistas, añadimos una exploración en vídeo del libro *Moj zivot* ("Mi vida"), escrito por Maga Magazinovic (filósofa y coreógrafa), que es una autobiografía con un estilo cercano a la (auto)entrevista.⁶

La primera vez que la obra se mostró en público fue en febrero de 2007, en el Museo de Arte Contemporáneo de Vojvodina, en Novi Sad. El archivo videográfico tenía un importante elemento interactivo. Colocamos en la pared un gran lienzo que se suponía que los visitantes/espectadores del archivo videográfico debían utilizar para dibujar un mapa de la historia de la danza contemporánea local. En el lienzo en blanco había una invitación: "La historia (de la danza) no nos viene dada, debería ser construida". Esta era una manera más (además de la posición que tomamos en las entrevistas) de invitar a los actores de la escena local a que construyeran su propia historia, y por este motivo nos apropiamos del método de representación del proyecto *East Art Map*,⁷ de Irwin, como elemento más destacado de la obra. Por consiguiente también incluimos en la exposición videográfica mi propia autoentrevista, en forma de *performance* en directo, en la cual yo hacía de guía y dirigía unas palabras como introducción a la exposición, y también servía como testigo y participante en la escena de danza actual. Sin embargo, mi autoentrevista no está incluida de manera permanente en el archivo, ya que no fui "invitada" por los mismos entrevistados.

Como no se cerró el círculo de posibilidades y corrientes abierto en las entrevistas, la obra continúa todavía en curso.

El espacio artístico no sólo se determina por lo que incluye, sino también, o quizás todavía más, por lo que excluye

Para la segunda ronda hicimos (junto con la videoartista Marta Popivoda) un conjunto de entrevistas sobre proyectos no realizados de la danza y la *performance* locales a lo largo de las últimas décadas. Este trabajo conectaba *A Tiger's Leap* con otra obra que Marta Popivoda, Bojana Cvejic' y yo creamos en Graz en 2006 (dentro del Steirischer Herbst): *Archiving*

Performances at the Edge of the Void ("Archivando performances al borde del vacío"). Usamos los principios de ese trabajo anterior (haciendo visible lo invisible, incluyendo lo excluido, afirmando la negación) y los combinamos con los procedimientos de *A Tiger's Leap* (entrevista, recuerdo, narración). En esta ocasión nos centramos en el período de incubación y en los primeros años (desde los setenta hasta hoy) a partir de la aparición de la escena de danza contemporánea en Serbia y de su reconocimiento como tal. Se mostró como una instalación de vídeo, *Recycle Bin – Archiving Performances at the Edge of the Void*, en Marzo de 2008 en el Magacin u Kraljevica Marka en Belgrado. Los entrevistados fueron Jovan Cirilov; Vladimir Kopicl; Sonja Vukicevic; Katalin Ladik; Nela Antonovic; Miroslav Benka, director teatral; Bojana Cvejić, teórica y dramaturga; Olivera Kovacevic-Crnjanski, bailarina y coreógrafa; Dragana Alfirevic, artista de performance; y Dušan Muric, artista de performance y activista cultural.

El objetivo de esta obra es mostrar la "otra escena" de la historia positiva escrita a través de *A Tiger's Leap*. Habla sobre los proyectos, piezas, festivales, espacios, proyectos educativos y redes de danza y performance inexistentes, borrados, rechazados, imposibles o no realizados. Estas obras futuras o no realizadas están situadas "al borde del vacío" de la situación actual en el mundo local de la danza. Para estas propuestas, conceptos y modelos de obras potenciales, su pertenencia a la escena local de danza es ambigua, no se puede decidir, concentrando así la "historicidad" de la situación actual.⁸

Un archivo en línea de dominio público

El tercer aspecto de la obra *A Tiger's Leap* es la creación de un archivo en línea, gratuito y de acceso libre, con la ayuda de Marta Popivoda.⁹ Junto con las entrevistas que ya publicamos en la red, ofrecerá grabaciones de vídeo, documentos y los mapas históricos interactivos provisionales/modificables. Esta parte del proyecto comenzó en Octubre de 2008 y tiene dos objetivos. El primero y más simple es compartir de manera pública y gratuita lo que hicimos y lo que obtuvimos como trabajadores culturales. El segundo, más complejo, es intervenir en aquello sobre lo que "muchos están de acuerdo", haciendo el archivo tan visible como sea posible a través de los navegadores de Internet.

La teoría política de la historia de Walter Benjamin

Cerraré el texto con una explicación de la metodología político-histórica en la que se basa esta obra.

A *Tiger's Leap into the Past (evacuated genealogy)* se basa en (y su título está tomado directamente de) el último texto del fascinante filósofo marxista Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte (Sobre el concepto de historia)*¹⁰. Esta referencia transforma nuestro enfoque, de un archivo neutral o una *historiación* objetiva del pasado de la escena local de danza contemporánea a iluminar críticamente aspectos del pasado que entonces eran invisibles y que todavía no son visibles desde la perspectiva de la *historiación* predominante de la danza a escala mundial. Según Benjamin, "Articular históricamente el pasado no significa reconocerlo 'como realmente fue'. [...] Significa apoderarse de un recuerdo cuando se ilumina en un momento de peligro".¹¹ Por ese motivo usamos la forma de la entrevista que da la palabra a perspectivas subjetivas que no tienen que notificar el pasado como realmente fue. Al contrario: arrancan el pasado sobre el que hablan del continuo de la historia normal y lo sitúan en el presente que supuestamente dichas perspectivas deberían cambiar, transformar o revolucionar como un legado para el futuro. Es el "salto de tigre" de Benjamin lo que, en su concepción de la historia, reorienta completamente la historia hacia el futuro.

Otra influencia importante procedente del texto de Benjamin es su relectura de la historia como "escenario del recuerdo" (*Gedächtnisszene*), en el cual la realidad se convierte en la condición previa de la legibilidad de las imágenes históricas. Así, lo que tratamos y cuestionamos aquí es, por encima de todo, la "realidad" misma, para la cual *A Tiger's Leap* sirve como una prueba de veracidad, poniendo en escena sus estructuras políticas, su jerarquía de poder y sus propietarios; propietarios, no sólo de los productos e infraestructuras materiales, sino también de conceptos, nombres y paradigmas: de la historia misma. Aquí lo que resulta crucial para nosotros es la noción de Benjamin de *Eingedenken*, que a menudo se traduce como "recuerdo" o "rememoración". Sin embargo, Slavoj Žižek afirma¹² que *Eingedenken* no se puede traducir simplemente como rememoración o reminiscencia, ya que para Benjamin, el concepto de *Eingedenken* consiste en que la clase oprimida y explotada tome

el control sobre el pasado de manera interesada y en su beneficio. Leyendo la clase oprimida y explotada como la práctica y el discurso de la danza local en la historia mundial, el pasado que *A Tiger's Leap* construye está formado principalmente por recuerdos específicos y particulares de los entrevistados, que desde el "aquí y ahora" escriben el "allí y entonces" en una genealogía evacuada de la historia normal de la escena de danza contemporánea. La cuestión es hacer realidad de nuevo "el almacén de saber histórico" que se encuentra en la memoria de quienes han sido pasados por alto, borrados, rechazados y olvidados.

La tercera influencia importante para nuestra obra fue el "enfoque teórico de la historia" de Benjamin. Según expone Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, el "salto de tigre" es el salto del presente hacia el pasado, que ya lo estaba esperando; que estaba esperando, según Žižek, a ser establecido por el presente. Žižek observa que Benjamin fue un pensador marxista único en su época, que consideraba la historia como texto, ya que para él el significado y la dimensión histórica de los acontecimientos se decidía siempre con posterioridad, por medio de sus inscripciones en la red simbólica (en la narración, destacaría yo, de la historia). No se trata de un relativismo histórico a la moda, que defienda que nunca podemos conocer el pasado porque nuestra comprensión depende siempre de nuestros conocimientos o posiciones actuales. La idea teórica clave de Benjamin, para Žižek, es que es el presente y no el pasado, el que se relativiza y queda abierto para su posterior reescritura a través de este mismo proceso. El presente es (esperémoslo) una "fuerza retroactiva": no sólo relee el pasado sino que lo reescribe, rompiendo así el tiempo continuo y homogéneo de la historia oficial.¹³

A modo de conclusión: el tigre sigue dando saltos

Ya para terminar, me gustaría llevar la metodología y el proceso de *historiación* descritos más allá de la obra *A Tiger's Leap into the Past*. Para mí la obra es meramente un ejemplo de estos y el método del salto de tigre tiene unas posibilidades de uso mucho más amplias, más allá de esta obra y más allá del contexto específico de la escena de danza de la Europa del Este. Por este motivo, quiero enfatizar las similitudes que *A Tiger's Leap* comparte con

las obras y proyectos siguientes: el ya mencionado *East Art Map*, del grupo artístico esloveno Irwin, que (re)construye la historia de las artes visuales en la Europa del Este después de la Segunda Guerra Mundial; *The Swedish Dance History*, de Mårten Spångberg, que parte de la afirmación: "La historia se tiene que escribir, y quienes la escriben definen el futuro";¹⁴ *What's Welsh for Performance?*, de Heike Roms, que explora el carácter constructivo de la historia del *performance art*, confrontando su historia en galés con una historia canonizada ya aceptada;¹⁵ la plataforma *East Dance Academy* (y sus proyectos específicos, por ejemplo la plataforma *ARTCHIVE – Contaminated with History*, de Maska, una serie de recreaciones de *performances* en Ljubljana y Zagreb), etc. Las diferencias entre estos proyectos son notables, desde sus temáticas hasta sus contextos, pero una similitud importante que querría remarcar al conectarlos es su intento de problematización de las historias masivas, uniformes y mayoritarias. Esa problematización se lleva a cabo a través de orientaciones políticas similares, en las que el salto de tigre aparece como un método de intervención por parte de sujetos minoritarios, cuya preocupación es construir otro futuro. En este sentido, el salto de tigre en las obras mencionadas no se debe considerar una forma de revisionismo histórico, sino una intervención futurista en el presente que se convertirá en el pasado de otro futuro, de un futuro diferente. Aquel en el que será imposible la existencia de una única voz histórica, que será sustituida por múltiples voces que se podrán oír en todas partes.

Ana Vujanović es Doctora en Theatre Studies, teórica y dramaturga. Editora de la revista y colaboradora de la plataforma TkH (Teoría Caminante, Belgrado); desde 2010 reside parcialmente en París trabajando en Les Laboratories d'Aubervilliers. Es profesora invitada en el Postgrado de Estudios Interdisciplinarios en la Universidad de Artes de Belgrado y autora de los libros *Destroying Performance Signifiers* y *An Introduction to Performance Studies* (con A. Jovicevic).

9 Notas

El "salto de tigre": un método para reexplicar la historia de las escenas locales

Ana Vujanović

1 Este texto ha tenido ya varias versiones, empezando por una breve declaración en el folleto de *A Tiger's Leap* en 2007. Se presentó en forma de conferencia en el seminario de *Maska* sobre artes escénicas contemporáneas en Ljubljana en 2008. La primera versión publicada apareció en *Maska*, vol. XXIII, nº 117-118, 2008. En 2009 fue presentado dentro del marco más amplio de la *performance My Private Biopolitics*, en el DTW de Nueva York, el Tsekh de Moscú, el Theaterhaus de Hildesheim y el Societaetstheater de Dresden. En 2010 aparecerá, reescrito de nuevo, en el léxico EDA de términos poéticos *Parallel Slalom*.

2 Cf. Bojana Kunst. "Performing the Other Body". *Bal canis*. Vol. 2, núm. 4 (2002), pp. 75-76.

3 Usé este trabajo de investigación para varias teorizaciones sobre la escena local de danza contemporánea y sobre su pasado, en las cuales se utilizó todo el contenido obtenido a través de este trabajo. Cf. Ana Vujanović. "Not Quite Not Right Eastern Western Dance: On The Contemporary Dance Scene In Serbia". <<http://www.tkh-generator.net/en/projekti/raster-2008-%E2%80%93-yearbook-independent-performing-arts-scene-serbia>> (20 de Diciembre de 2009).

4 Hasta los años noventa, cuando la danza contemporánea se introdujo (primero como una forma de teatro y más adelante como una disciplina artística independiente) en la escena local.

5 En concreto de los libros *La arqueología del saber* e *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*.

6 Maga Magazinovic. *Moj život*. Jelena Šantic (ed.). Belgrado: Clio, 2000.

7 Cf. Irwin (eds.). *East Art Map. Contemporary Art in Eastern Europe*. Afterall Books, Central Saint Martins College of Art and Design, University of London, 2006. Su célebre eslogan es: "La historia no nos viene dada; por favor, ayúdanos a construirla." Véase <<http://www.eastartmap.org/>>.

8 Según Alain Badiou, "el borde del vacío" de una situación histórica es el lugar donde se ha producido, porque es desde allí que es posible una transformación estructural.

9 Véase el archivo en <http://www.perart.org/en/contemporary_dance/tigers_leap.html>.

10 Walter Benjamin. "Theses on the Philosophy of History". En: *Illuminations*. Nueva York: Schocken, 1969.

11 *Ibid.*, p. 255.

12 En: Slavoj Žižek. *The Sublime Object of Ideology*. Londres / Nueva York: Verso, 1989.

13 Debería indicar, al menos por precisión académica, que mi relectura del tigre de Benjamin es la que resultaba más apropiada para los intereses, el momento y el contexto de nuestra obra. Por lo tanto, mientras trabajaba en *A Tiger's Leap* excluí sus referencias teleológicas, ampliamente comentadas, su contestación de la dialéctica histórica marxista, la imagen del autómatas que juega al ajedrez, el *Angelus Novus* y muchos otros aspectos, al mismo tiempo que usaba el salto de tigre como una acción-suceso de transformación del presente que rompe el curso de la historia invitando y escribiendo el pasado en beneficio del futuro. El gesto par excellence de Benjamin, diría yo...

14 Véase <www.inpex.se/events/swedish-dance-history>.

15 Véase <www.performance-wales.org>. "Tradicionalmente, las historias del *performance art* han tendido a concentrarse en un canon de obras bien documentado (y principalmente estadounidense), descuidando las escenas locales fuera de los centros de producción artística. Este proyecto tiene la finalidad de reflejar de qué manera se negoció el *performance art* como movimiento artístico internacional, en respuesta a las particularidades de cada situación cultural específica durante los años de su formación (examinada aquí en el contexto de Gales entre 1965 y 1979)."

10

Conversación con Iago Pericot sobre *MozartNu* (1986-2008)

Isabel de Naverán

En 1986 el artista Iago Pericot (Masnou, 1929) creó *MozartNu*, una pieza escénica que, articulada en torno a la Misa de la Coronación de W. A. Mozart, rompía con la imagen lírica de la pareja en danza. La ruptura y la provocación generada por su propuesta residía, en parte, en el hecho de que los dos intérpretes aparecieran desnudos. La desnudez resultó entonces un elemento de distorsión que, junto con los movimientos no ilustrativos de la danza respecto a la música, invitaba al espectador a reflexionar sobre la autonomía expresiva del cuerpo humano.

Quizás influido por su carrera como pintor y artista visual de vanguardia, Pericot recurrió para la creación de *MozartNu* a la inspiración de la belleza clásica propia de las estatuas griegas y egipcias. La quietud y la perfección de estas esculturas que fundaron la idea de belleza en la cultura occidental se tradujo en movimientos físicos poco habituales entonces en danza como son el hieratismo, la exaltación del gesto o la expresión por momentos congelada de los dos intérpretes. Esta manera de abordar el proyecto coreográfico se tradujo a su vez en una temporalidad suspendida que, aunque subrayada por la majestuosidad de la obra de Mozart, no podía sino remitir a la dimensión escultórica a la que hacía referencia. Es difícil imaginar, para quienes no fuimos espectadores entonces, cómo podían ser recibidas aquellas posturas, obscenas por momentos, provocadoras la mayor

parte del tiempo. No en vano Pericot recuerda esta pieza como un "escándalo bello" que reflejaba a su vez una "belleza de escándalo".

La pieza, estrenada en el Festival de Sitges en Abril del 86, quedó en la mente de muchos espectadores y críticos como una propuesta ajena al vocabulario de la danza contemporánea de entonces; una pieza que reflejaba en cierto modo las controversias e imposibilidades de las relaciones humanas en un país cuya larga transición política venía marcada por el dolor acumulado en la dictadura; periodo en que la expresión, los afectos y la aceptación de la belleza desnuda habían estado prohibidos.

Se ha escrito de *MozartNu* que fue una pieza cuya discontinuidad entre gesto y música dejaba "en libertad la mente del espectador".¹ Y es que, bajo la apariencia de un *ballet* lírico, el elemento de distorsión eran los propios cuerpos abiertos, sensuales y sin límites que desnudos se abrazaban y tocaban sobre una cruz mutilada. Las resonancias del elemento escénico de la cruz mutilada con una crítica profunda a las imposiciones de la religión resultan con el tiempo inevitables. La Misa de Mozart coronó así el interés de Pericot y su, aún hoy, libertad creadora.

Veintidós años después, el Mercat de les Flors propone a Pericot retomar este trabajo. Podríamos sin duda cuestionar las intenciones de tal sugerencia e incluso el sentido que hoy en día puede tener reconstruir una pieza como *MozartNu*: ¿Cómo leeríamos hoy esta pieza? ¿Seguiría siendo una propuesta vanguardista? ¿Qué tipo de espectadores irían a verla? ¿Cómo situar *MozartNu* en la actualidad? ¿Cómo reconstruirla sin caer en el engaño de la nostalgia? ¿Qué ha quedado de aquel escándalo bello que fue entonces? ¿Ha cambiado la mirada social y cultural en estos veintidós años?

El propio Pericot es consciente de que "mirar atrás siempre es peligroso" y sin embargo afirma "pero si esa mirada se plantea desde hoy puede ser algo muy atractivo".² Pericot asume el arriesgado reto de la reconstrucción y lo hace sin caer en la trampa de la mitificación, sin tratar de recuperar el pasado, sin apelar a aquellos fervientes años ochenta con nostalgia o condescendencia.

Pericot responde afirmativamente y lo hace construyendo un complejo juego de espejo que, como diría Julio Cortázar, "miente y dice la verdad" al mismo tiempo. El espejo del tiempo nos muestra así su anverso y su reverso.

La pareja original formada por Neus Ferrer y Jordi Cortés retoma la coreografía del 86, mientras que una nueva pareja (Oscar Kapoya y Roser López) de la edad que entonces ellos tenían, baila la nueva coreografía simultáneamente.

Parece que se tratara de una simple comparación de dos tiempos, el pasado y el presente, y sin embargo, la escenificación doblada permite hurgar en las fisuras del tiempo y comprobar así que nada es lo que parece.

Domingo, 14 de Marzo de 2010
Masnou, Barcelona

Nos encontramos en el estudio que Iago Pericot tiene en el último piso de su casa en Masnou, Barcelona. Es un domingo soleado de Marzo y charlamos acompañados de unas aceitunas arbequinas.

¿Qué sentido tiene para usted plantear una reconstrucción?

Yo soy incapaz de reproducir algo que ya está hecho. Pero mucha gente lo pedía. Francesc Casadesús incluso insistió. Así que un día iba yo paseando por la playa cerca del mar, pensando si debía hacerlo o no, y entonces tuve la idea de hacerlo doblado, con dos parejas. Lo comenté con mis ayudantes de producción y lo hicimos. Es por eso que no se trata de una recreación del *MozartNu* de 1986, sino que es una nueva pieza que muestra a la vez un tiempo pasado y un tiempo presente. Lo que hago es valerme de la reconstrucción para establecer un doble juego acerca de la juventud y ver si ha cambiado en algo o no, teniendo en cuenta los veintidós años que las piezas se llevan de diferencia.

Sin embargo, desde el principio tuve claro que la comparación entre entonces y ahora solamente podía llevarse a cabo si los dos intérpretes originales (Jordi Cortés y Neus Ferrer) confirmaban que podían hacerlo. Lo que me interesaba era que ellos hicieran una reproducción exacta de la coreografía del 86, pero con más años encima. Y dijeron que sí. Es entonces cuando decidí hacer la audición para buscar una segunda pareja más joven. Las diferencias entre unos y otros no son enormes pero había algo, algunos aspectos relacionados con la juventud actual, que me parecía importante resaltar,

como es la inmediatez de cualquier acontecimiento o de cualquier emoción; la emoción tiene menos vida ahora que antes, y esto lo quise reflejar.

Las diferencias entre una generación y otra existen, aunque por lo general la reflexión acerca de estas diferencias no se dé. Como decía, la inmediatez de los acontecimientos y de las emociones que corren unas detrás de otras es lo que a mí más me interesó. Y a pesar de todas las diferencias que podamos encontrar, los problemas siguen siendo los mismos: amar, ser amado, ser feliz y disfrutar. El fondo de la pieza original de 1986 era la belleza y la belleza existe igual antes que ahora.

¿Cómo sitúa su trabajo en relación con la Historia?

Yo creo que nosotros somos seres históricos. Hay una parte de nosotros que se desarrolla en el pensamiento científico, pero por otro lado están las artes, que tienen una visión completamente distinta. Para una mentalidad artística dos y dos no tienen por qué ser necesariamente cuatro, aunque son algo siempre que sumes. Es decir, uno una cosa con otra para hacer una tercera. Y esto es importante, porque puedes cambiar lo que sea, pero tienes que luchar contra tu valor histórico. Porque te pones a pintar o haces un dibujo y aparece un demonio detrás de ti que dice 'alerta, que esto se ha hecho ya'. Y eso puede frenarte; aunque también es erróneo pensar que uno tiene que hacer solamente lo suyo, aislado de todo. Pero lo que sí es importante saber es que sin el recuerdo histórico no puedes hacer nada, pero si obedeces a la historia que te está gobernando, tampoco. En ese sentido, dos y dos puede ser la soledad.

La simultaneidad de las dos coreografías sitúa al público en un lugar no necesariamente cómodo desde el que tiene que elegir dónde mirar y a qué prestar atención. Como autor y director ¿Qué reflexión espera del espectador?

El espectador tiene que trabajar y yo siempre procuro hacer trabajar al espectador; aunque haya también una parte cómica, ya que yo no tengo nada contra eso. Por ejemplo, el momento en que se quedan quietos, absolutamente quietos, que es para mí un momento importante. Tuve que explicar al máximo lo que quería

hacer allí, ya que se supone que en danza todo tiene que estar en constante movimiento. Y el espectador puede preguntarse ¿Qué está pasando? Para mí, en ese momento, ellos están imponiendo su cultura, la cultura de ahora.

Entre el público, la mayoría preferían a los viejos, pero los que preferían a los viejos ¡eran viejos también! Siempre había comparaciones, y estas comparaciones siempre son así: tú presentas un espectáculo y al cabo de unos minutos hay un juicio, alguien dice 'está bien o está mal'. Pero yo pienso que también debe haber una reflexión en torno a '¿Por qué dices que está bien y por qué está mal?'.
La gente tiene que tomar parte. En esta pieza planteaba veinte años de diferencia, pero veinte años en los que en realidad no ha pasado tanto. Claro que si entramos en estadísticas por ejemplo, puedo decirte que la tasa de suicidios supera a las muertes por accidente de tráfico. Y hay diferencias, sin duda, porque la gente no está contenta, así que yo propongo un trabajo que genera polémica, que invita a la discusión y a la reflexión.

La grabación existente de *MozartNu* del 86 realizada por la Televisión de Cataluña se puede considerar como un documento fiable que confirma la existencia de la pieza. Pero ¿Qué hubiera sucedido de no existir tal grabación? ¿Hubo diferencias entre lo que mostraba la grabación y lo que Neus Ferrer y Jordi Cortés recordaban, diferencias entre la memoria corporal y el documento?

Lo recordábamos todos perfectamente. De hecho, casi no recurrimos al documento y, aunque hubiera alguna diferencia, nadie se daría cuenta, porque las únicas diferencias que hubo respecto a la coreografía original fueron a causa de la edad. Había movimientos que Jordi y Neus no podían hacer como antes y entonces los cambiábamos.

¿Por qué cree que *MozartNu* (1986) se recuerda como una pieza importante y polémica al mismo tiempo?

Fue polémica, es verdad. Lo que ocurre es que en cierto modo me mitifican en relación con esta pieza. La sociedad necesita mitos así que ahora dicen que soy un revolucionario de la danza en Cataluña. Este espectáculo lo fue en su momento.

Básicamente consistía en presentar dos bellezas: por un lado la belleza de Mozart, con su espléndida misa, y por otro lado la belleza del cuerpo humano. Yo ya había escuchado la Misa de la Coronación y había pensado que podía ser un espectáculo. Al principio pensé en estatuas fijas de la Grecia clásica, como la Venus de Milo, etc. Empecé con las estatuas y llegué a los Kourós de Egipto. Hasta que un día me di cuenta que el cuerpo humano de un bailarín era aún más bello que el de las estatuas, porque además de su belleza era capaz de expresar.

Mozart!Nu fue un escándalo bello, una belleza de escándalo. Y fue de escándalo sobre todo por la religión católica, apostólica y romana. Por ejemplo hay un momento en la pieza en la que él está tumbado y ella le pasa la mano por encima. Yo conocía toda la Misa de la Coronación de Mozart y lo que decían en cada momento, y entonces jugaba con el sentido de las frases. Hay un momento que la letra dice, en latín, 'tú que quitas el pecado del mundo ten piedad de nosotros' y entonces ellos levantan la cabeza y se miran los sexos. Como si mirarse los sexos fuera un pecado. Y aunque la gente no entendiera latín, todo esto se entendía perfectamente.

La Misa de la coronación de Mozart está dividida en partes ¿Cómo tradujo las partes de la Misa a la estructura de la coreografía?

La misa empezaba por los *Kíries*, que simbolizan la presentación de ellos dos. Vienen de lejos andando poco a poco, desnudos. Es una introducción.

En *Gloria* empiezan a moverse cada uno por su lado.

El *Credo* es más potente. Él sale de la tarima, de la cruz, y es ella la que hace de Cristo, no él. Él hacía un movimiento que me parecía muy importante, cuando se daba golpes a sí mismo; yo lo vi y dije "¡ya está!". Ella con la cruz detrás hasta el momento que dice "Resurrección". Él le da un puñetazo a ella. Es el momento más fiel a la música y al sentido de la misa, que es el *Credo*.

El *Santus* es el momento en que están separados.

El *Agnus Dei* es la relación cuerpo a cuerpo entre ellos.

No sabía qué hacer con el final, así que les dije "por si acaso alguien ha pensado mal, al final cogéis y con un gesto dais un golpe hacia el público, como devolviendo la pelota". Tuvo mucho éxito, es verdad, y pudo haber dado la vuelta al mundo. Pero aquí en Cataluña no había suficiente dinero. Cualquiera

postura que ellos hicieran, recordaba a las estatuas griegas que hemos visto tantas veces en libros, así que era, de alguna manera, un lenguaje universal.

En la década de los ochenta, cuando fue creada esta pieza, mostrar las relaciones humanas en escena tenía un sentido diferente al de hoy, quizás debido al periodo de transición política que se vivía en el Estado Español. El cuerpo era un espacio de libertad ¿Cómo se pueden abordar hoy estos temas?

Creo que la razón de cambio entre aquella época y el presente es la inmediatez de ahora. Hay algunos aspectos a tener en cuenta como la globalización, la presencia de elementos foráneos y de culturas extranjeras que se mezclan con todo. Por un lado eso y por otro lado Internet; con Internet parece que puedes tener toda la información a tu alcance en todo momento. Pero nosotros no estamos preparados para tener toda la información de golpe. Entonces, el problema está en saber discriminar, saber seleccionar los elementos que vienen de fuera, los que te interesan, y los demás dejarlos. La comunicación, a través del móvil o de Internet, está presente hasta el punto de que yo considero que el móvil es un arma potencial de revolución política, social y económica del mundo ¿Dónde se coloca una persona joven en torno a todo este follón?

Si yo abro el periódico por la mañana o enciendo la televisión encuentro catástrofes por todas partes, terremotos, gente sin casa... y te quedas tan tranquilo. Entonces ¿Cómo vas a trasladar a escena un sentimiento si tú mismo no sabes cómo incorporarlo? Pero si lo incorporas ¿Qué haces tú para ayudarles? Puedes dar dinero a fundaciones pero después lees que ese dinero no llega a su destino. Entonces te encierras y te quedas parado sin saber qué hacer, pero con toda la información a tu alcance. Por lo tanto, hay que cambiar la manera de hacer las cosas, la manera de hacer política. Y la pregunta es ¿Quién va a cambiar esto? Porque yo no. Piensas eso y la impotencia es enorme. Te encierras en casa, si eres muy sensible, y te mueres allí.

MozartNu (1986-2008) retomaba el tema de la belleza y lo colocaba a distintos niveles. Ahora está trabajando en un nuevo proyecto, centrado, según usted mismo ha comentado, en la violencia ¿Cómo surge este interés y cómo lo traslada a escena?

Aquí en Barcelona mataron a una mujer que dormía, una indigente, en un cajero automático. Fueron unos niños de buena familia, bien educados. Pues bien, la quemaron. Me impresionó mucho que unos niños de buena escuela organizaran algo así, y es que si lo piensas parece que se ha acabado el mundo. Empecé a escribir sobre todo esto (muestra el dossier) para la siguiente pieza. La escena básica es la de la mujer quemada, pero sin desvelar que se trata de Barcelona. Lo que hice fue asumir este caso y extrapolarlo. Decidí dividir la pieza en partes y establecer diferentes tipos de violencia: la violencia de la diferencia, la violencia absurda, la mujer quemada, la violencia de territorios, la violencia política, la belleza de la violencia, violencia clandestina, la violencia seductora, emocional... la autocensura es una violencia. Empiezas a pintar un boceto de tu idea y al mismo tiempo piensas "eso no lo hagas porque nunca tendrás presupuesto para hacerlo"; esa es una violencia.¹

¿Y por qué ha elegido la música de Bach?

Te voy a dar una frase que te vas a quedar muerta: *Bach escribió "La pasión según San Mateo" pensando que un día Iago Pericot la pondría en escena.*

Escogí "La pasión según San Mateo" porque es una música muy violenta. Hay un momento en que dice "Eloi, Eloi, Lema Sabachtani" (Dios mío, Dios mío ¿Por qué me has abandonado?).

Necesitaba una figura para hacer reflexionar al público. Busqué una Venus catalana pero no existe. Así que decidí utilizar la imagen de la Venus de Willendorf. El papel lo va a hacer una actriz gorda que va desnuda. Ella solamente es testigo, se pasea, mira, observa... y ella, para mí, es la que representa a todos los espectadores. Se trata de una trampa dramática. Al final ella mira al público y les pasa el testigo. El público tiene que ser responsable, como decía antes. Ella es la que hace la reflexión que yo no puedo hacer cuando estoy leyendo el periódico.

A mí me sirve mucho un concepto que es la "teoría de la perversión". Y la perversión se basa en cambiar algo de orden. Alterar el estado de cosas. Todo lo puedes alterar y ponerlo en un orden distinto. Por ejemplo, yo me siento frente a la catedral de Barcelona y le doy la vuelta. Quedan unos claustros preciosos y un paso extraordinario. Arriba una plataforma para los helicópteros. Y la

gente pensará "Iago está loco", y yo digo "No. Puedes hacerlo constantemente". Cambiar todo de sitio y provocar nuevas situaciones, sin acomodarse. Porque ¿Para qué voy a acomodarme? ¿Para morir en mi propia silla?

Iago Pericot es artista, pintor y director de escena. Graduado en artes plásticas en la Slade School of Fine Arts en 1968 y en arte dramático en el Instituto del Teatro en 1974. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas y dirigido piezas como *MozartNu* (1986) y *MozarNu* (1986-2008).



Cartel promocional del espectáculo *MozartNu*, 2008.

Foto: Toni Catany, 1986.

10 Notas

Conversación con Iago Pericot sobre MozartNu (1986-2008)

Isabel de Naverán

1 Los actores no interpretan la música con sus movimientos; por el contrario, entre éstos y aquella se establece un nexo discontinuo, un vínculo fragmentado que deja en libertad la mente del espectador y que, en los escasos momentos en que se recompone, el gesto constituye una leve interpretación del "argumento" litúrgico y nunca unos pasos de danza ligados a los tiempos de la partitura" (Joan-Anton Benach, "La expresión corporal en el reino de Mozart", en *La Vanguardia*, martes 29 de Abril de 1986, p.42).

2 Citado por Jacinto Anton, "Vuelve MozartNu doblemente desnudo", *El País*, 9 de Abril de 2008.

En el momento de hacer esta entrevista Iago Pericot se encontraba en pleno proceso creativo de *La Venus de Willendorf* una pieza escénica que finalmente se ha estrenado en el Teatro Nacional de Cataluña (Barcelona) dentro del Festival Grec 2010.

11

Postales romanas¹

Jaime Conde-Salazar y Noemi de Haro

“Cada carta es perder el tren, enviar besos que se beben los fantasma por el camino sabiendo (...) que aunque llegaran a us legítimo propietario, habrían perdido el sabor

(...)

Sí, hay días que parece necesario llegar a Roma”
(Estrella de Diego, *Travesías por la incertidumbre*)

Real Academia de España en Roma, 5 de Abril de 2010

Querida Isabel:

Te mandamos la colección de postales que nos hemos cruzado en el último mes. Decidimos responder a tu invitación con un juego de reglas muy simples: en este tiempo la comunicación debía ser exclusivamente escrita; el medio serían textos cortos asociados a imágenes (lo que hemos llamado postales); y estábamos obligados a hablar de la historia. El resultado es una conversación a varias voces en la que, viajando caprichosamente por distintas subjetividades, exploramos algunas de las cuestiones que más nos interesan del tema que nos proponías. Ahora, ha llegado el momento de que entréis en el juego: este trozo de nuestra correspondencia está en vuestras manos.

Besos,

Noemi y Jaime

Querida Noemi:

Estuve en Pompeya. Se trataba de estar en el lugar del suceso. Estar allí. Allí donde aquella historia ocurrió. Sospecho que perseguía la promesa de revelación escondida en esa visita repetida por innumerables cuerpos vivos desde el descubrimiento de la maravilla. Tonto de mí, buscaba la conmoción. Pero no encontré nada. O más bien, sólo encontré restos sordos y absurdos dispuestos adecuadamente. Parecía que la Historia preñada del veneno de la Arqueología hubiera borrado eficazmente todas las huellas: allí no había nadie, no quedaba nadie. No había relato, no había muertos, no había fantasmas. Sólo quedaba rigor: estanterías que ordenaban ortogonalmente los restos, de izquierda a derecha, de arriba a abajo. Lógica de la arqueología, pero no del relato, no del espacio descontrolado de la memoria. Inocente de mí, pensé que sería posible estar vivo allí, que la historia proporcionaría los relatos capaces de producir una gran celebración melancólica. Pero allí sólo había Historia, superposición de capas polvorientas y estériles. Allí no había nadie. Allí no había nada. Solo la implacable Arqueología. Los muertos se habían ido (sospecho que) hace tiempo. Sólo quedaban sus bultos fabricados para la ocasión y ordenados en sus correspondientes estratos. Ingenuo de mí, deseé abrazar a los desaparecidos y albergué la secreta esperanza de que Popea me invitara a bañarme un baño en su piscina... pero sólo pasé frío.

Besos,

Jaime

Querido Jaime:

Nos dijeron que allí, a la vuelta de la esquina, a la derecha, podríamos encontrar a "aquellas personas". No fue fácil hallarlas. Yacían unas junto a otras sin saber cómo habían llegado a ese lugar.

Cuando era pequeña mi padre me hizo una mascarilla de escayola. Me tumbé en una mesa, cerré los ojos, cerré la boca y sentí cómo una masa fría se iba pegando a mi piel. Era importante que me quedara quieta, respirar suavemente, no hablar. Sólo podía escuchar lo que decían los demás. Tenía que esperar. Aquel espacio de tiempo me pareció larguísimo, toda una proeza de paciencia y autocontrol que realicé con plena conciencia de ello. Cuando lo retiraron todo, cuando despegué los párpados y los labios, sentí cierta decepción ante el cuenco de yeso que había resultado de todo aquello. Sabía que el proceso era largo pero no que tuviera varias fases. Más tarde, una vez que el molde y el yeso habían secado, el resultado final me gustó, pero lo olvidé pronto. Años después encontré mi rostro de entonces metido en una bolsa. Me impresionó comprobar que me seguía pareciendo a mí. Me inquietaron los ojos cerrados, la expresión serena. No había ni rastro de la respiración. Habría querido encontrar el molde, lo que pudiera quedar de la humedad fría modelada por mi cara y los dedos de mi padre.

Los gestos de yeso estaban encerrados en una caja enorme. Una única concesión a la emoción, a la compasión. Escapar de la maqueta perfecta. El sol se estaba poniendo, el metacrilato manchado refulgía en todo su esplendor. Imaginé que el fuego del Vesuvio los iluminaba por última vez.

Besos,

Noemi

Querido Jaime:

En la Tate Modern, en Londres, hay una obra de Penone que consiste en un prisma de madera vertical al que se le han ido retirando capas sucesivas de anillos. La madera queda despojada de su forma geométrica para llegar a una superficie que se corresponde con la estructura del tronco varios años atrás. Una vez (la primera vez que estuve en el museo) escuché a alguien decir

que aquello era una reflexión sobre la Historia. Aquél fue el detonante para que me acercara a escuchar. Teniendo la pieza como punto de partida para su metáfora, explicaba cómo, retirando capas, se puede acabar llegando al momento deseado, al corazón del pasado, recuperando lo que fue. Es posible que esto justifique su exhibición ante todo el que quiera (pasen, y vean).

Sin embargo, no era aquello. Había un vacío, un estrepitoso vacío. Porque no hay vuelta atrás posible. El tiempo occidental sólo sabe correr hacia adelante. Una vez realizada la manipulación, aquél árbol no había recuperado nada de su vida anterior; no se parecía al que había sido hacía años. Sin ramas, sin corteza, sin raíces, sin hojas. Había sido necesaria la violencia de los cortes y el desgajo, el aislamiento, la muerte para llegar a un punto incierto de reconocimiento, de delimitación, de presentación limpia, efectiva y aséptica, al menos en apariencia.

Quizá, para quien no es árbol, el árbol comienza precisamente ahí, en una superficie blanca, lisa, segmentada, con inicios de ramas y restos de viga. Antes están la viga y el palo, después arranca el resto del mundo. Para que un árbol caído no desaparezca nunca del jardín de las Tullerías hay que hacerlo de metal.

Dulces sueños,

Noemi

Querida Noemi:

Dos postales seguidas. Dos postales seguidas sin respuesta que las interrumpa. Las mezclo. Tu padre registra las huellas de tu rostro de niña. Penone registra las huellas de sus párpados. Tus párpados pasados. Sus párpados hechos de carboncillo y papel antes de que tú nacieras (1978). Didi- Huberman: "Penone nos convence del carácter vegetal de sus párpados..." (*Ser cráneo*, 2009). Al igual que el árbol de la Tate, nuestros cuerpos se hacen por capas. Estratos que se acumulan. Niveles de memoria que nos van conformando. Pero nosotros siempre estamos en la superficie. Somos sólo en la superficie, en la última

capa. Y es desde ahí desde donde producimos la(s) historia(s). La historia no logra nunca colocarnos en el lugar antiguo, no consigue llevarnos al nivel sepultado: el árbol muere cuando le arrancan los anillos. La máscara de yeso acaba olvidada dentro de una bolsa de plástico: finalmente, aquel objeto extraño, no es la niña: ésa, ya no está. Las huellas fijadas tienen algo de fraude: prometen haber atrapado el paso del tiempo; nos lo creemos; pero luego somos incapaces de reconocernos allí: la huella está vacía. Por eso quizás, no consigo entender los yesos de Pompeya. Aquello no es nada. Allí no hay nadie.

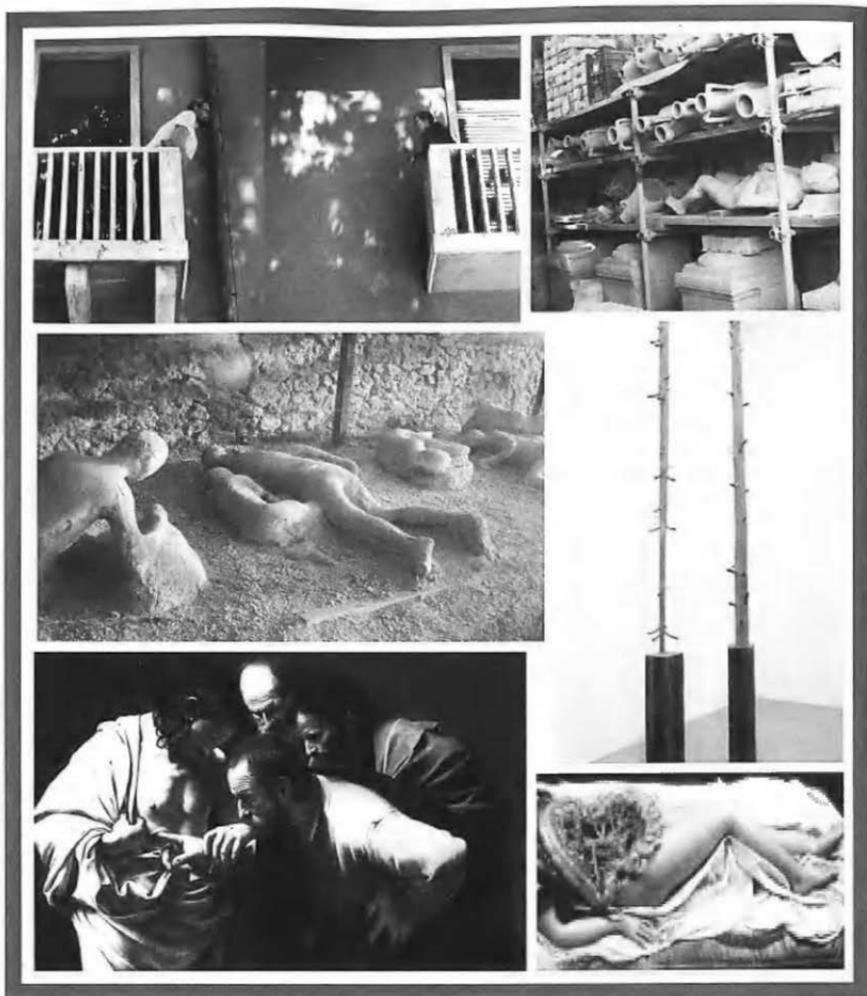
Habría que conseguir atravesar las capas sin destruir la integridad de lo viviente. Una vez más, vuelvo a Potsdam y a los dedos de Santo Tomás dentro de la llaga de Cristo. Los dedos de uno atraviesan la piel del otro y, al hacerlo, construyen el sentido: "Cristo es el Dios de Tomás, tanto como Tomás es el Dios de Cristo" dice la Phelan. Señuelos los dos, sustitutos los dos. Ninguno es lo que el otro busca. Pero da igual. Lo que importa es que, al tener la posibilidad de penetrar el cuerpo vacío del otro, cada uno encuentra su lugar. Se trata de meter los dedos dentro de la llaga, de aceptar la presencia viviente de las cosas aunque sea a través de sustitutos, de cuerpos de palo. No quitar capas, mejor atravesarlas.

Besos,

Jaime

Querido Jaime:

Conjugamos verbos para ordenar el pasado y el futuro, para generar objetividades y subjetividades, abrimos el camino a la posibilidad, damos nombre a los seres y a las cosas para asirlos modulados entre los labios, dibujamos una línea del tiempo y un mapa del mundo, tenemos ego, superego y ello. Hablar de estratos indica una voluntad de ordenación, de sistematización, de separación: esto es lo mismo, aquello lo otro, principio -centro- final. He aquí mis dedos, dentro de tu llaga.



De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Postal 1: Real Academia Española en Roma, 2010; foto de Mireia Bardanas. Postal 2: Pompeya, 2010; foto de Mireia Bardanas. Postal 3: Pompeya, 2010; foto de Mireia Bardanas. Postal 4: Tree of 12 meters, Giuseppe Penone, 1980-2; foto de Tate Gallery, Londres. Postal 5: La incredulidad de Santo Tomás, Michelangelo Merisi da Caravaggio, ca. 1601; foto de Galería de Pintura, Sans Souci, Bildergalerie, Potsdam. Postal 6: The Slashed Beauty, Clemente Susini, modelo de cera, ca. 1790; foto de Museo di Storia Naturale La Specola, Florencia.



De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Postal 8A: *Feuille de vigne remelle*, Marcel Duchamp, 1950-1961; foto de Tate Gallery, Londres. Postal 8B: *Paño de a Verdoliva*, Francisco de Zurbarán, s.; foto de Colección particular. Postal 9: *Pantheon*, Roma, 2008; foto de Jaime Londe-Sarazar. Postal 10: *Zambatismo conai*, Salvador Dalí, 1934; foto de Tate Gallery, Londres. Postal 11: *Misa de Domingo de Ramos*, Dennis de la plaza de San Pedro del Vaticano, Roma 2010; foto de Jaime Londe-Sarazar.

Atravesar es un verbo de violencia. Tiene un principio y un final. Atravesar tiene un objetivo ¿Dónde ha de iniciarse la incisión?, ¿Dónde y por qué se detiene el rasgado?, ¿Por dónde y cómo la penetración? La finalidad de este atravesar de Tomás y Cristo no es el cuerpo, ni la herida. Se busca la prueba para la fe.

El cuerpo resucitado no es más que un cuerpo de palo, tanto para Tomás como para Dios. La mano de Tomás tan sólo es la de un cuerpo de palo, tanto para Dios como para nosotros. Asistimos a un experimento científico. Como a la Magdalena, nos está vetado el contacto pero, gracias a Caravaggio, nos queda la visión. Gracias a los textos, nos queda un relato y, a través, de él, llega el verbo.

La Historia atraviesa pero, a veces, lo hace (queriendo ser) como el bisturí del cirujano para el que, de nuevo, los cuerpos sólo pueden ser de palo, amasijos de capas, vírgenes vestidas, Venus anatómicas. Creemos que el conocimiento, la ciencia, la verdad se encuentra en la capa más profunda.

Atravesar es un verbo de experiencia. Creamos (nuestras) historias a partir de la última capa, de ahí arrancan todos los caminos. Pero cómo abrirlos, cuál escoger, ¿Hasta dónde hundió Longinos su lanza? ¿Qué palpó Tomás para darse por satisfecho? ¿Qué siente el cuerpo resucitado? Porque no estamos en todos ellos los cuerpos (otros) están vacíos, listos para que los llenemos dejándonos colmar, prestándonos nuestro vacío. Todos podemos ser paisajes de experiencia. Entonces lo intermedio adquiere un relieve distinto, el de las capas *con-padecidas*, acompañadas...

Sólo quienes hurgaron en la herida y prestaron su carne abierta conocen la experiencia. El relato es para quienes tienen las manos limpias, la piel entera, la fe escondida y una vaga idea de la punta de una lanza. La experiencia sólo puede llegar a comunicarse por medio de la vibración conjunta de los sujetos, el buen temprar de las cuerdas, la integridad de lo que otros llaman capas. No se puede llegar a las historias sin incorporarles las propias. Porque sólo puedo llegar a ti a través de mí, te incorporo en mí, me reconozco a través de ti.

Se me ocurre que esta forma de historiar sea un acto de metáfora. Una metáfora que aspira a la resonancia.

Besos,

Noemi

Querido Tomás:

Con tus dedos dentro de mi llaga, dejo de saber quién soy. No te retires. Quédate dentro de mí. Toda la vida. No quiero volver a reconocermme en mis firmes límites. Sólo me vale ya la experiencia, el cuerpo a cuerpo, la piel contra la piel, tus manos metidas hasta dentro de mis entrañas. Ni tú ni yo sino otra cosa.

Me asusta que te vayas. Sé que si sacas los dedos, aparecerá la gana de relatar. Impulso melancólico: intentar retenerte, recuperarte a través de la historia. Pero sé con certeza que ese impulso es una condena: si me pongo a hacer historia, ya nunca más volverás a estar dentro, ya sólo seré yo solo intentando eludir tu desaparición. Te habrás disuelto en mi memoria para siempre y acabaré olvidando cómo hueles. Sólo me quedará el relato.

Así que si te vas a salir, antes de hacerlo, por favor mete tus dedos hasta dentro y comienza a desgarrar mi cuerpo. Por capas. Hasta que todo que bien expandido, entregado a la lógica implacable de la horizontalidad. Despliega mi cuerpo hasta que se convierta en un mapa de vísceras, órganos y tejidos. Déjame reducido a mi propia memoria. Fino como el papel. Superficie extensa. Sin posibilidad alguna de profundidad. Luego escribe tú el relato y léelo en voz alta. Haz tú la historia.

Tuyo,

C.

Plomo derretido colmando tus llagas, cubriendo tus ojos, llenando tu boca, taponando tus oídos, inundando tu sexo, todo intersticio quedó sellado para la eternidad. El calor de tu herida, el sabor de tus labios, la presión de tus manos, el contorno de tus hombros, el timbre de tu voz o el peso de tu cuerpo fueron sólo por un momento y para unos pocos.

Nos pediste que contáramos la historia. Tampoco podíamos hacer otra cosa. Por eso, inspiramos largamente, tensamos los músculos y rompimos a hablar. Teníamos la lengua de fuego, alas en los pies y todo el tiempo del

mundo. Te transmitimos a través de aire, papel y tinta. Destruimos a quien considerábamos que no te era fiel. Morimos muchas veces por ti. Hicimos lo que pudimos por relatarte, por tratar de reproducir lo que nos hiciste sentir.

Te celebramos y te lloramos cíclicamente. Tratamos de salvar el hilo, el metal y la madera que te tocaron. Repetimos tus palabras, bebemos tu sangre y tu carne (hecha superficie extensa, blanca, inmensa) se pega al paladar y cruje entre nuestros dientes.

Gracias a nuestra pérdida, tú nos puedes contemplar desde siempre y para siempre.

Te hemos hecho eterno.

Se cumplieron tus deseos.

(¿Cumplirás tú ahora los nuestros?)

Querida María Magdalena:

Nosotros somos sus amantes. Tú le ungiste los pies con perfume y se los secaste con tu pelo. Yo descansé en su pecho. Verónica necesitó un pañuelo. Nosotros no: su huella está grabada en nuestra piel. Sin embargo, ahora nosotros sólo podemos hablar de él. Estamos condenados a la Palabra. Ya sólo nos queda abandonarnos al implacable impulso melancólico y contar, contar, contar historias aunque sólo sea para traer al amado a nuestras casas en forma de aire. *Flatus vocis*. ¿Es cierto que no podemos escapar del lenguaje? ¿Y si de una vez por todas dejáramos de contar la historia y comenzáramos a HACER la historia? Para eso, tendríamos que comenzar por saber lo que la historia "hace": si fabricamos los relatos de la historia con palabras, eventualmente, podríamos intentar que esas palabras "hicieran" como dice Austin. Una historia hecha de acciones verbales. Una historia que, al ser pronunciada, volviera a traernos su cuerpo. Que la historia sea decir: "tomad y comed todos de él porque este es mi cuerpo que será entregado por vosotros". Que la historia sea comer. Comer su cuerpo hecho de palabras. Hecho de la Palabra. Que nuestra boca ahora vacía vuelva a llenarse con su cuerpo. Boca sellada con su carne

hecha verbo. Al principio estaba la Palabra. En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron.

Tuyo,

Juan

Todo es naufragio.

Si se puede decir que algo pase en absoluto, si se puede decir que algo quede en absoluto... diremos que, cuando todo ha pasado, sólo quedan sus restos. Podemos elegir convertirlos en pistas. Reducirlo todo a un hilo para poder hacer abarcable lo que, de otro modo, habría de ser una experiencia propia, una madeja en la memoria que acepta el silencio (¿Permanecería eso, entonces, sólo en el subconsciente?), o no ser. Imponer parámetros de validez, construir la coherencia, la causalidad, la inteligibilidad, la verdad. Establecer las reglas del juego para hacer de lo restringido algo repetible y comunicable. El lenguaje, fundamental para lograr esto último, también es un resto que forma parte del juego.

Ahora que ya no estás sólo eres en la medida en que sigues formando parte de mí. Gracias a mí eres más hermoso, y más terrible. Por eso podré contarte por siempre. (te) Haremos historia y con ella nos haremos a nosotros mismos. Llegar a ser otros a través del otro, como decía Kristeva. La historia (comestible) se incorpora a quien se hace cargo de ella como las proteínas, como las vitaminas y los hidratos de carbono.

Mordiscos,

O.

PS: Es necesario también el amor (¿El deseo?) ¿Acaso es precisa la distancia?

Querido O.:

Comienzas tu última postal saltándote el encabezado. Y no sé quién soy. Tampoco sé si me quieres. Aunque quizás no sea para tanto: quizás simplemente has cambiado las palabras: en vez de "querida", "todo es"; en vez de mi nombre, "naufragio". De esta forma tu deseo se habría convertido en el ser de la totalidad, la unidad que todo lo reúne, el punto de fuga de esta escena; y yo, objeto de tu deseo absoluto, habría recibido mi nuevo nombre: "naufragio". Newland Archer expresa su admiración por la exquisita e inusual decoración de la casa neoyorkina de su prima política la condesa Olenska. Ella contesta quitándole importancia: "Remains of a wreckage". *The Age of Innocence* (1993). Los restos de un naufragio. Los pequeños tesoros con los que se teje la memoria de su vida en Europa. Esa vida que pensaba haber dejado atrás al cruzar el Atlántico. A América se va a olvidar. América es la posibilidad de convertirse en un *coonskinner*, un héroe moderno como los que imaginó Harold Rosenberg (1959). "Si es rojo, dispara". Sólo preocuparse por la acción, por el presente absoluto, por la duración sin pasado ni futuro, ser un cuerpo que, como propone André Lepecki, "siempre llega tarde a su propia llegada y siempre va por delante de su propia salida" (2006). Hacerse con un cuerpo que no necesite ni archivo ni historia. Confundir los relatos y lanzar el cuerpo a la lucha.

Dejar Roma.

Hasta siempre,

La Otra

Jaime Conde-Salazar es licenciado en Historia del Arte (UCM). Obtuvo su MA en Performance Studies (NYU) en 2002 gracias a una beca MEC-Fulbright. Ha colaborado como crítico en revistas como *Por la Danza* (Madrid), *SuzyQ* (Madrid), *Ballet/Tanz* (Berlín), *Mouvement* (París), *Hystrio* (Roma) y *Obscena* (Lisboa). Entre

2003 y 2006 fue director del Aula de Danza Estrella Casero de la UAH. En la actualidad es becario de la Real Academia de España en Roma.

Noemi de Haro es Doctora en Historia del Arte (UCM), profesora superior de viola (Conservatorio Superior de Música de Córdoba) y ha realizado el Máster de Museología de la Universidad de Granada. Forma parte de la red y proyecto internacional de investigación Marie Curie *European Protest Movements since the Cold War*. En la actualidad desarrolla su investigación postdoctoral en la Real Academia de España en Roma.

11 Notas

Postales romanas

Jaime Conde-Salazar y Noemi de Haro

1 Este texto ha sido escrito en el marco de las becas del MAEC en la Real Academia de España en Roma (especialidades de Artes Escénicas y Teoría, Análisis y Crítica de las Bellas Artes), así como del proyecto de investigación "Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista" (HAR 2008-00744).

El siguiente ensayo retorna a "Performance Remains", publicado en 2001 en *Performance Research*. La presente versión es una reelaboración del original y, aunque un poco diferente, no deja de ser en cierto modo el mismo texto.²

Breve historia de lo efímero

La idea de que las obras de arte basadas en la actuación en directo son primariamente efímeras ha gozado de una cierta constitucionalidad en los Estudios de *Performance* y ha determinado, en gran parte, nuestra manera de pensar sobre la *performance* "en directo" a finales del siglo XX y principios del XXI. En 1965, Richard Schechner comenzó a elaborar una definición del teatro como un entrelazamiento entre lo permanente (el drama) y lo efímero (la interpretación), dando prioridad a lo efímero mediante su afirmación de que el teatro no puede tener "originales".³ Esta se convirtió en una línea de investigación muy influyente durante el desarrollo de los Estudios de *Performance*, en particular para la escuela de pensamiento que se formó en torno a Schechner y sus compañeros de la Universidad de Nueva York durante las décadas de los 80 y los 90. En 1968, Marcia B. Siegel, que durante los años 80 entraría a formar parte de la Universidad de Nueva York, escribió: "La danza existe en un perpetuo punto de fuga. [...] Es un acontecimiento

que desaparece en el acto mismo de su materialización".⁴ Ya en 1974, Schechner escribió sobre el teatro como algo "evanescente", afirmando que "es un acontecimiento caracterizado por su naturaleza efímera e inmediata".⁵ Aunque Schechner y Siegel habían empezado a escribir sobre "teatro" y "danza" respectivamente, cuando se impulsaron oficialmente los Estudios de *Performance* en la Universidad de Nueva York en 1980, transformándose los "estudios teatrales" en "*performance*", el discurso sobre (y la inversión en) lo efímero ya se había trasladado también (y de manera promiscua) del teatro y la danza "verdaderos" al "amplio espectro" de la *performance*, donde se mezcló eficazmente con la historia del arte, la antropología, los estudios sobre folclore y los estudios literarios.⁶ En 1982, Herbert Blau, que aquel año era profesor invitado de Estudios de *Performance* en la Universidad de Nueva York, hizo su célebre afirmación de que la *performance* se encuentra "siempre en el punto de fuga". Blau tuvo una gran influencia sobre otros pensadores en el campo de los estudios dramáticos y teatrales, muchos de ellos pertenecientes a departamentos de literatura.⁷

Resulta interesante que la "fuga" se convirtiera en el principal atributo de la *performance*, latiendo tan insistentemente y tan fuerte dentro de uno de los corazones creadores de los Estudios de *Performance*. Durante las décadas de los 70 y los 80, la teoría postestructuralista francesa tuvo una gran difusión en inglés. El énfasis del postestructuralismo en el juego de diferencias y *sous rature* en la construcción de significado tuvo un impacto tanto en el campo de los estudios literarios como en el de los Estudios de *Performance*: la lectura de Heidegger a través de Derrida estaba de plena actualidad y la *performance*, que parecía literalizar la desaparición en sentido temporal y visual como "fuga", podía capitalizar el momento académico. Era como si la desaparición se hubiera convertido en una especie de queroseno intelectual que alimentaba la llama a través de la cual los estudios teatrales más tradicionales (los estudios centrados en el guión dramático, por ejemplo) trataban de comunicar su mensaje (esto sucedía a menudo, como en la importante obra de W. B. Worthen, que intentaba dar señales de compatriotismo al mismo tiempo que pedía una mayor complejidad argumental).⁸

En 1985 la "desaparición" se había convertido en un verdadero mantra, aplicado a todas las formas de actuación, desde el teatro a lo ritual

y a la vida cotidiana. En 1985 Schechner escribió: "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 evanescencia".⁹ A finales de los años 80 y principios de los 90, Peggy Phelan, que entonces era profesora adjunta del Departamento, asumió esa "tarea principal" de Schechner y casó los Estudios de *Performance* con los Estudios Literarios y la Historia del Arte, extendiendo simultáneamente "lo efímero" y "lo inmediato" de Schechner en una asociación general de la *performance* con la pérdida, la desaparición y la muerte. Phelan publicó en 1993 su célebre afirmación de que la *performance* "se convierte en sí misma" por medio de la desaparición.¹⁰ De manera similar, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, otra pensadora fundacional e influyente del mismo departamento, aplicó el término "efímero" a *todo* comportamiento que pueda considerarse "en directo": "Lo efímero engloba todas las formas de comportamiento: actividades cotidianas, narraciones, rituales, danza, habla y cualquier tipo de actuación."¹¹ Recuerdo que, cuando yo estudiaba en la Universidad de Nueva York, a finales de los años 80 y durante los 90, el antropólogo Michael Taussig, que entonces era profesor del Departamento, sugirió medio en broma que se debía cambiar el nombre del Departamento por el de Estudios de lo Efímero.

Un hecho interesante es que Joseph Roach, que en 1993 presidió el Departamento de Estudios de *Performance* de la Universidad de Nueva York durante un año, evitó intencionadamente la palabra "efímero" y tuvo mucho cuidado de usar solamente el término "desaparición" en su importante trabajo *Cities of the Dead* ("Ciudades de los muertos", 1996). No obstante, sus influyentes teorías de la sustitución nacieron en esa atmósfera de los "estudios de lo efímero" y recibieron su influencia, como resulta evidente en sus rigurosas investigaciones sobre cómo operan las contingencias temporales de la actuación y de la recreación y sobre cómo, prestando atención a las operaciones temporales que se componen en la repetición, podemos trazar genealogías de la práctica de la *performance*. Roach sitúa la *performance* como una cuestión de sustitución y, a su vez, explora la sustitución como

una cuestión de contingencias (incluso de "contingencias desesperadas" (30)), pero su reflexión sobre la contingencia de la *performance*, sobre su localización fundamental en un tiempo y en un espacio, se interesa más por las políticas y las corrientes (o tendencias) del "desplazamiento" que por su "desaparición", tal y como se manifestaba en la idea de pérdida pura y absoluta de Phelan.¹² La tarea de reseguir los desplazamientos e intercambios que conforman las operaciones de sustitución (en las que una persona o cosa representa a otra y *toma su lugar*, ya sea en un escenario o en la vida) es lo que Roach designa con el término "genealogía de la *performance*". De acuerdo con la manera de Roach de pensar sobre la *performance*, ser necesariamente contingente no significa necesariamente desaparecer, pero sí significa desplazarse, reubicarse, cambiar, saltar de un cuerpo a otro, de un objeto a otro, de un continente a otro, y librarse a una repetición y revisión irruptiva, incluso "desesperada".

José Muñoz articuló una resistencia similar a la desaparición entendida como pérdida, en un ensayo publicado en *Women and Performance* en 1996, el mismo año de la publicación de la obra de Roach *Cities of the Dead*. Muñoz, que entonces era profesor adjunto de Estudios de *Performance* en la Universidad de Nueva York, escribió "Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts" ("Lo efímero como prueba: notas introductorias a los actos *queer*") y cambió radicalmente la perspectiva sobre lo efímero al sugerir que lo efímero no desaparece, sino que es algo claramente material. En ese ensayo, Muñoz se basa en las "estructuras del sentimiento" de Raymond William para argumentar que lo efímero ("restos, destellos, residuos y pizcas de las cosas") es un "modo" de "verificación" empleado por necesidad (y a veces por preferencia) por la cultura minoritaria y los creadores de crítica (10). Los enfoques de Roach y Muñoz sobre lo efímero supusieron una transformación significativa, una transformación que seguiría articulando Diana Taylor al entrar en el Departamento de Estudios de *Performance* de la Universidad de Nueva York, donde continuó ese giro para alejarse de la desaparición en *The Archive and the Repertoire* ("El archivo y el repertorio"). La cuestión de los restos que dejan las artes escénicas y el debate sobre si lo escénico desaparece o permanece (y de qué manera) en la diferencia, se encuentra entre las más fecundas que ha generado la expansión del estudio

de las artes escénicas hacia un espectro más amplio, más allá del ámbito de la primacía textual que anteriormente se había permitido el estudio del teatro, sobre todo en los departamentos de literatura.¹³

Evidentemente, las cuestiones relativas a lo efímero y las artes escénicas tienen muchas implicaciones más allá del teatro y de los estudios de danza, y más allá de las puertas de la Universidad de Nueva York. De manera parecida, estudiosos y artistas ajenos a la Universidad de Nueva York influyeron con fuerza en la escuela de pensamiento de esa universidad.¹⁴ A finales de los años 90 (unos dos años después de graduarme como doctora en Estudios de *Performance*), mi pregunta era: si consideramos que lo escénico es "de" la desaparición, si pensamos en lo efímero como aquello que "se desvanece" y si pensamos en las artes escénicas como la antítesis de la preservación,¹⁵ ¿No nos estamos limitando a una comprensión de lo escénico predeterminada por una adaptación cultural a la lógica del Archivo, patrilineal e identificada con Occidente (y, podría decirse, culturalmente blanca)? ¿Qué relación existe entre el archivo y lo que experimentamos en directo? ¿Y cuándo y de qué manera nuestro apego a una categoría (los restos) o a la otra (lo que existe en directo) se convierte en un exceso de implicación que nos lleva a olvidar la necesaria inter(in)animación entre lo "en directo" y lo "no en directo" o "ya no en directo"? Por ello, el ensayo que aquí presento reelaborado, se pregunta por el *lugar* de la desaparición, por su *papel* en una cultura entregada al archivo como lugar de permanencia histórica. ¿Quién o qué representa la desaparición o lo que desaparece? ¿La desaparición es un elemento esencial del ser de las artes escénicas o, por el contrario, es un papel que se les asigna en la cultura archivística? Dicho de otro modo: ¿La desaparición forma parte de una ontología de lo escénico, con la presencia medida únicamente a través una relación antonímica con la pérdida; o es más bien una función de una adaptación cultural, un compromiso discursivo con el archivo (con el discurso archivístico centrado en la pérdida)?¹⁶ Demos la vuelta a la pregunta: si la desaparición es algo que se pone en escena (en lugar de ser un requisito ontológico de lo escénico), ¿Cuál es la función de esa puesta en escena? ¿Cuál es la función del guión en una actuación escénica hecha para desaparecer pero que, al mismo tiempo, se escribe para que permanezca?

Los restos de lo escénico (reelaboración) (2001)

El problema y la carga peculiar del teatro es que no existe una obra de arte original.

Salvo que afirmemos que el texto es la obra de arte (lo que supondría rechazar la totalidad de la historia del teatro), no parece posible evitar esta dificultad. Todas las otras formas de arte tienen su original y sus copias. Sólo la música se aproxima al dilema teatral, pero la notación garantiza que cada interpretación musical se acerque, por lo menos, a la intención del compositor.

Richard Schechner (1965: 22, la cursiva es del original).

La danza existe en un perpetuo punto de fuga. [...] Es un acontecimiento que desaparece en el acto mismo de su materialización.

Marcia B. Siegel (1968: 1).

En el teatro, como en el amor, el tema central es la desaparición.

Herbert Blau (1982: 94).

El teatro desaparece en cualquier circunstancia.

Herbert Blau (1990: 137).

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 evanescencia.

Richard Schechner (1985: 50).

La performance no se puede conservar, grabar ni documentar, ni puede participar de ningún otro modo en la difusión de representaciones de representaciones: al hacerlo se convierte en algo que ya no es performance. [...] La performance [...] se convierte en sí misma a través de la desaparición.

Peggy Phelan (1993: 146).

Este es un ensayo sobre las artes escénicas y el archivo, o sobre el posicionamiento de las artes escénicas en la cultura archivística.¹⁷ Acepta las persistentes invitaciones, por parte de muchas personas dentro del campo de los Estudios de *Performance*, a considerar lo escénico "siempre en el punto de fuga" (Blau 1982: 28). Partiendo de estas invitaciones, me he planteado la siguiente pregunta: Si consideramos que lo escénico es "de" la desaparición, si pensamos en lo efímero como aquello que "se desvanece" y si pensamos en las artes escénicas como la antítesis de la preservación, ¿No nos estamos limitando a una comprensión de lo escénico predeterminada por una adaptación cultural a la lógica del Archivo, patrilineal e identificada con Occidente (y, podría decirse, culturalmente blanca)?

Cuestionar la desaparición

Hace mucho tiempo que el archivo es algo habitual en la cultura occidental. Nos entendemos a nosotros mismos en relación a los restos que acumulamos como indicios de desaparición, los rastros que almacenamos, marcamos y citamos, los restos materiales que reconocemos como permanentes. Jacques Le Goff expresó de manera sucinta esta idea, ampliamente aceptada en Occidente, al observar que la historia, que requiere restos, se ha compuesto de documentos porque "el documento es lo que perdura". Incluso cuando el ámbito del documento se ha expandido e incluye "la palabra hablada, la imagen y el gesto", la relación fundamental entre permanencia y documentabilidad se mantiene intacta.¹⁸ Pero el "nosotros" de este modo de historia entendida como restos materiales no es necesariamente universal. Más bien podemos decir que la "cultura archivística" es apropiada para quienes alinean el saber histórico con las tradiciones europeas o, más concretamente, con quienes trazan una descendencia (mítica) desde la antigüedad griega.¹⁹ Como nos recuerda Derrida en *Archive Fever* ("Mal de archivo"), la palabra "archivo" procede del griego y está relacionada en su origen con las prerrogativas del arconte, el jefe del Estado. Escondida dentro de la enunciabilidad misma de la palabra se encuentra la casa de aquél que "se consideraba que hacía o representaba la ley", y que defendía el "sistema de su enunciabilidad".²⁰

En el teatro, la cuestión de los restos como documento material y la cuestión de las artes escénicas como algo documentable se complican; quedan necesariamente imbricadas quiasmáticamente con el cuerpo vivo; porque el teatro, en la medida en que consiste en una actuación en directo, parece resistirse a dejar restos. Sin embargo, si consideramos el teatro en directo occidental como aquello que se niega a permanecer, como tan locuazmente se ha insistido en hacer desde los Estudios de *Performance*, es precisamente en el teatro que se repite en directo y en el espacio de la instalación y la *performance* donde muchos de los artistas del siglo XX y principios del XXI exploran la historia: la recomposición de los restos *en directo y como directo*.²¹ Si consideramos que lo escénico pertenece a la desaparición, a una fugacidad entendida como desvanecimiento y pérdida, ¿No nos estamos limitando a una comprensión de las artes escénicas predeterminada por una adaptación cultural a la lógica del archivo?

Según la lógica del archivo, la historia puede componerse de aquello que permanece, aquello que puede haberse enunciado o dejado para que quede en un registro. Lo que se entrega al archivo es aquello que se puede haber enunciado para que perdure, aquello que puede haberse documentado o *convertido en documento*. En la medida en que no es un documento de sí mismo (como han defendido Schechner, Blau y Phelan), lo escénico, por definición, es aquello que *no permanece*. Siguiendo esta lógica, radicalmente "situada en el tiempo", lo escénico no puede residir en sus restos materiales y, por consiguiente, "desaparece".

La definición del arte escénico como aquello que desaparece, que continuamente se pierde en el tiempo, es una definición que se ajusta bien a los intereses de la historia del arte y a la presión de comisarios y conservadores de museos para que lo escénico se entienda en un contexto museístico en el que parece poner en entredicho su propia categorización como objeto y negar al archivo el privilegio de un original "conservable". Se puede afirmar que, incluso más que en el teatro, es en el contexto del museo, la galería y el mercado del arte donde parece que las artes escénicas ofrecen *primariamente* desaparición. Sobre todo en el contexto de las artes visuales, lo escénico sugiere un desafío a la "hegemonía ocular" que, en palabras de Kobena Mercer, "asume que el mundo visual se puede hacer conocible ante la mirada omnipotente del ojo y del "yo"

del *cogito* occidental".²² En la equiparación de lo escénico con la desaparición existe, pues, una promesa política: si se puede entender como desaparición, puede que las artes escénicas sean capaces de romper la hegemonía ocular a la que se refiere Mercer. Sin embargo, si priorizamos una comprensión de lo escénico como aquello que se niega a perdurar, ¿No estamos ignorando otros modos de conocer, de recordar, que precisamente se podrían identificar con las maneras en las que lo escénico permanece, aunque lo haga de una forma distinta? Con las maneras, es decir, que resisten el sometimiento cultural a lo ocular, un sometimiento que delimitaría lo escénico como aquello que no perdura ante nuestra visión.

La actitud predominante hacia las artes escénicas entendidas como desaparición, tanto por parte de los Estudios de *Performance* como de la Historia del Arte, podría estar pasando por alto otras maneras (que las artes escénicas nos ofrecen) de acceder a la historia. Con demasiada frecuencia, la equiparación entre arte escénico y desaparición reitera que, necesariamente, lo escénico se encuentra vinculado a la pérdida o incluso a la aniquilación. El historiador del arte Paul Schimmel dejó claro este punto de vista en su ensayo "Leap Into the Void" ("Salto al vacío"), donde escribió que la orientación hacia la "actuación", que Schimmel sitúa como una preocupación posterior a la Segunda Guerra Mundial, es una orientación hacia la destrucción.

Aunque su obra tiene momentos de una irreverencia, una alegría y una risa despreocupadas, siempre encontramos una oscuridad subyacente, resultado de reconocer el impulso, aparentemente imparable, de la humanidad hacia su propia aniquilación.²³

En su análisis, la actuación se convierte en sí misma como vacío. Puede ser un medio de creación, pero se trata de una creación al servicio de una desaparición entendida como pérdida, "destrucción" y "oscuridad".

Si partimos de la idea de que lo escénico no conserva, no permanece, y la aplicamos a las artes escénicas en general, ¿En qué grado pueden interrogar el pensamiento archivístico? ¿No se da el caso de que es precisamente la *lógica del archivo* lo que enfoca lo escénico desde una asociación con la desaparición? Dicho de otro modo, la equiparación entre arte escénico e impermanencia,

destrucción y pérdida ¿No sigue (en lugar de desmontarla) una adaptación cultural al imperialismo inherente a la lógica archivística? Quizás aquí nos sirva un ejemplo simple: en uno de los debates de un congreso sobre documentación celebrado en la Universidad de Columbia en 1997, las archiveras Mary Edsall y Catherine Johnson hablaron sobre los problemas de preservar las actuaciones en directo, declarando que las prácticas de "transmisión de cuerpo a cuerpo", como la danza y los gestos, suponen que "se pierde mucha historia".²⁴ Afirmaciones como esta asumen que la memoria no puede alojarse en un cuerpo y perdurar y que, por lo tanto, la narración oral, la recitación en directo, la repetición de gestos y las escenificaciones rituales no son prácticas que permitan explicar o escribir la historia. Son prácticas que desaparecen. De acuerdo con esta lógica, la "transmisión de cuerpo a cuerpo", como siempre se produce en directo, desaparece, se pierde, y no es, por lo tanto, una verdadera transmisión. Obviamente, aquí el lenguaje de la desaparición demuestra una inmensa miopía cultural. Lo escénico, aquí, se presenta como antítesis de la memoria tanto como del archivo.

¿No deberíamos pensar en cómo el archivo depende de lo escénico, en cómo el archivo *escenifica* la equiparación entre arte escénico y desaparición, e incluso *escenifica* el servicio de "preservación"? De acuerdo con la lógica archivística, las artes escénicas tienden a desaparecer y la mimesis (siempre en una relación enredada y complicada con lo escénico) es envilecida –siguiendo la línea de una larga historia de antiteatralidad–, si no directamente temida, como destructora del ideal inmaculado de las cosas marcadas como "originales".²⁵

La puesta en escena del archivo

Así pues, es en la [...] *domiciliación*, en [...] el arresto domiciliario,
donde tienen lugar los archivos.
Jacques Derrida, *Archive Fever* (1994: 2).

Si el siglo XX se caracterizó, entre otras cosas, por criticar el concepto de facticidad histórica, dicha crítica no ha dado como resultado el fin de nuestra sumisión al archivo. En lugar de eso, hemos ampliado nuestra

gama de documentos incluyendo todo aquello que podríamos haber pasado por alto; la acumulación de grabaciones de discursos, imágenes y gestos, el establecimiento de “archivos orales” y la colección de “etnotextos”. La importante recuperación de “historias perdidas” ha continuado en nombre del feminismo, del minoritarismo y de sus compatriotas. A la luz de esto, ¿De qué sirve que nos recordemos a nosotros mismos que esta priorización de los restos ubicables en el archivo está vinculada, como raíz de la palabra “archivo”, a las prerrogativas del arconte, el jefe del Estado? ¿De qué manera depositar la memoria en restos estrictamente materiales, cuantificables y domiciliables nos hace avanzar y retroceder al mismo tiempo hasta el principio del arconte, del patriarca? La raíz griega de la palabra “archivo” se refiere a la casa del arconte y, por extensión, a la arquitectura de la memoria social vinculada a la ley. La demanda de restos visibles, que originalmente eran un sistema mnemónico para trazar mapas de monumentos, se acabó convirtiendo en la arquitectura de un poder social particular sobre la memoria.²⁶ Si bien el primer archivo griego alojó registros de acontecimientos y no materiales originales, la lógica del archivo en la modernidad ha terminado por situar el documento por encima del acontecimiento. Es decir, mientras que los archivos antiguos contenían copias *por si* fallaba el saber localizado, los archivos coloniales participaron en el fracaso de ese saber: dicho fracaso se había convertido en un hecho. El documento, como arma imperial, podía frenar e incapacitar los saberes locales al tiempo que escribía el guión de la memoria como necesariamente fallido. El archivo se convirtió en un modo de gobierno *en contra* de la memoria.²⁷ La pregunta que se nos plantea es: ¿La lógica del archivo, como lógica que se ha erigido en central dentro de la modernidad, *requiere realmente que desaparezca la actuación en directo* en favor de restos diferenciados, de materiales que se presentan como conservados, como no teatrales, como “auténticos,” como “sí mismos”, como (en cierto modo) no miméticos?

En el archivo, se considera que la carne es aquello que se nos escapa. En el archivo, la carne no puede alojar ningún recuerdo de los huesos. En el archivo, sólo los huesos hablan de la memoria de la carne. La carne es un punto ciego.²⁸ Disimula y desaparece. Por supuesto, esta es una asociación cultural, probablemente ajena a quienes afirman que la *oratura*, la narración de

historias, las apariciones, la improvisación o las prácticas rituales corporales son *historia*. También podría decirse que es ajena a ciertas prácticas de la cultura popular, como las recreaciones de la Guerra Civil Estadounidense. Los participantes en estas recreaciones consideran que su actuación es precisamente una manera de mantener viva la memoria, para garantizar que no desaparezca. En tales prácticas (codificadas –como el cuerpo–, primitivas, populares, folclóricas, ingenuas), la actuación en directo permanece, deja un “residuo”.²⁹ Sin duda puede decirse que el lugar donde queda ese residuo es la *carne*, en una red de transmisión de cuerpo a cuerpo de lo que se escenifica, lo cual demuestra un impacto a través de distintas generaciones.

En los planteamientos académicos, la cuestión de los restos históricos de las artes escénicas o, más concretamente, de la historia que permanece en la práctica de lo escénico (en contraposición a los restos escritos o en forma de objeto), se sitúa a menudo como una cuestión de “memoria contra historia” y, como tal, se le suele colgar la etiqueta de “mítica”. También la historia oral se categoriza con frecuencia como ritual. A su vez, lo “ritual” generalmente (o históricamente) se ha asociado a los grupos “étnicos” (un término que suele referirse a la raza) o de clase social, pero a los que Le Goff menciona como “primitivos” o “pueblos sin escritura”.³⁰ Vemos claramente que a los intentos de reconocer lo escénico como un modo apropiado de permanecer, de recordar, se les atribuye un primitivismo concatenado con las nociones racistas que se le asocian. ¿Puede que esto suceda porque la actuación en directo amenaza las normas relativas a los restos, cautivos o discretos, dictadas por el archivo? ¿Sucede en parte porque la lógica del archivo (ese utópico “campo de operaciones del saber total proyectado”, en palabras de Richard Thomas) escribe lo escénico como algo que desaparece?³¹ Como la historia oral y sus prácticas escénicas siempre se repiten, las prácticas de la historia oral siempre son prácticas de reconstrucción, siempre incompletas, nunca sometidas al origen singular o idéntico en el que se sostiene el linaje “arcóntico”. En la actuación escénica *como* memoria, la identidad immaculada de un “original”, de ese artefacto que tanto valora el archivo, resulta imposible o, si se prefiere, mítico.

Las prácticas escénicas han sido continuamente rechazadas como prácticas históricas.³² Si bien historiógrafos como Pierre Nora afirman

que esta actitud está cambiando en dirección a una "nueva" historia que incorpore la memoria colectiva y las prácticas escénicas, esa "nueva" historia se manifiesta en la constitución de "tipos de archivo radicalmente nuevos, de los cuales los más característicos son los archivos orales".³³ Desde esta perspectiva, no se considera que lo oral sea ya un archivo, un archivo con un soporte escénico. Lo que se hace es constituir de nuevo las historias orales, registrarlas y "guardarlas" en nombre de la preservación de lo idéntico. Aunque esta "nueva" manera de archivar previene supuestamente contra la pérdida, ¿No instituye, más profundamente que ninguna otra cosa, la pérdida de un *enfoque diferente de la conservación*, un enfoque que no esté centrado en lo idéntico? ¿No deshace la comprensión de lo escénico como algo permanente? ¿No sostiene esta práctica la sumisión falocéntrica a la premisa oculocéntrica de que si algo no es visible, documentable o "alojable" en un archivo significa que ha desaparecido?

Es interesante tener en cuenta el ejemplo de la recreación de batallas y fijarse en el caso particular de Robert Lee Hodge, un ávido entusiasta de la Guerra Civil Estadounidense que participa en dichas recreaciones. Como describió Marvin Carlson en un artículo reciente sobre teatro y recreación histórica, Hodge ha conseguido una gran notoriedad entre las comunidades de recreadores por su "habilidad para caer al suelo y contorsionar su cuerpo simulando de manera convincente un cadáver hinchado".³⁴ La pregunta es obvia: ¿En qué marco imaginable podríamos citar las acciones de Hodge como un modo viable de conocimiento histórico? ¿La hinchazón de Hodge no es una representación mimética profundamente problemática, además de extraordinariamente falsa e indiscreta? ¿Intenta Hodge, tumbado boca abajo y fingiendo hincharse al sol, indexar (es decir, *apuntar* a) la imagen y el estado de los cuerpos que aparecen en las fotografías de Matthew Brady, a las que su hinchazón parece hacer referencia? La persona que simula en directo esa hinchazón ¿Está ofreciendo sólo una copia mimética, quizás incluso ridícula, de algo que vagamente imaginamos como un cuerpo hinchado? Aún siendo así, dentro del movimiento creciente de la "historia viva" y las recreaciones, el cuerpo tumefacto de Hodge, para muchos entusiastas, es prueba de algo *que puede tocar* el registro histórico más remoto, si no directamente de algo auténtico en sí mismo.³⁵ La hinchazón de Hodge es, dentro del campo

“popular” y a menudo ridiculizado de la recreación histórica, una especie de resto afectivo: constituye en sí mismo, a través de su repetición escénica, una extraña clase de prueba. Si bien el cadáver vivo es un resto histórico, también es cierto que su repetición tiene lugar por medio de un cuerpo que no puede hacerse pasar por el cadáver que evoca. Y si eso es así, ¿Qué clase de autenticidad puede llegar a atribuirse a ese cadáver imperfecto?

Me viene a la cabeza el Teatro del Ridículo, asociado a la estética *queer*, de Charles Ludlam, en el cual la reposición de clásicos o la recreación de estilo *camp* del arte popular del entretenimiento comercial “vulgar” (como las películas de serie B) nos ofrece otro tipo diferente, aunque quizás relacionado, de “historia viva”. Las veladas paródicas de Ludlam ofrecían una reintroducción fracturada de restos: una historia de identificaciones, de papeles a jugar y de sus decepciones. En el teatro de Ludlam, según la descripción de Stefan Brecht en 1968:

[...] la retirada de cadáveres, que se hace necesaria por la elevada tasa de mortalidad en el escenario, se realiza con una torpeza exagerada, sin la cooperación del cadáver: pero en general los muertos simplemente se incorporan al cabo de un rato, se marchan, y *reparticipan en la acción* (Brecht, 1968: 120).

Cuando consideramos lo escénico no como lo que desaparece (como espera el archivo), sino como el acto de permanecer y una manera de reaparecer y “reparticipar” al mismo tiempo (pero no como una metafísica de la presencia), casi inmediatamente nos vemos obligados a admitir que los restos no tienen por qué limitarse exclusivamente al documento, al objeto, al hueso en contraposición a la carne. Aquí el cuerpo (incluso el cuerpo tumefacto de Hodge) se convierte en un tipo de archivo y en el depositario de una memoria colectiva que podríamos situar, con Freud, como sintomática; con Cathy Caruth a partir de Freud, como las repeticiones obligatorias de un trauma colectivo; o con Foucault partiendo de Nietzsche, como “contramemoria”: lo corporal interpretado a través de genealogías de impacto como algo que siempre se puede considerar escénico. Este cuerpo, entregado a la actuación, mantiene aquí una relación quiasmática con la desaparición: no sólo desaparece, sino que

es persistentemente eruptivo y perdura a lo largo de la actuación como todos aquellos fantasmas, marcados como "desaparecidos", que llaman a la puerta. En este sentido, lo escénico se convierte en sí mismo a través de su reaparición, caótica y eruptiva, desafiando, por medio del trazo de la actuación, cualquier hábil antinomia entre aparición y desaparición o entre presencia y ausencia; las repeticiones rituales que caracterizan lo escénico como simultáneamente indiscreto, no original, incansablemente citacional y perdurable.

Sin duda, desde este punto de vista la actuación escénica se puede entender al mismo tiempo como el acto de permanecer y como un modo de aparición. Pero debemos tener cuidado para evitar el hábito de enfocar los restos de lo escénico como una metafísica de la presencia que prioriza una autenticidad original o singular que se compone *únicamente* del momento presente. Como también nos podrían enseñar las teorías del trauma y la repetición, no es la *presencia* lo que aparece en el arte escénico, sino precisamente el encuentro fallido: las reverberaciones de lo que se ha pasado por alto, de lo que se ha perdido, de lo reprimido y lo aparentemente olvidado. Desde esta perspectiva, el arte escénico no desaparece aunque sus restos sean inmateriales, el conjunto de los actos y significados espectrales que persiguen lo material en una interacción colectiva constante, en constelación. Como se ha mencionado anteriormente, la interpretación de lo escénico como resto se ajusta a los análisis psicoanalíticos de la repetición traumática, a los análisis althusserianos de los rastros rituales de la ideología y a los análisis austinianos de la enunciación o la citationalidad: un acto repetitivo.

La muerte y los restos vivos

No demos tan rápidamente por terminada la cuestión de la desaparición. Si Schechner, Blau, Phelan y otros tienen razón y la actuación escénica está obligada a convertirse en sí misma por medio de la desaparición (a resistirse a su documentación y registro, a negarse a dejar restos), nos encontramos en una situación un tanto incómoda en relación con el argumento presentado hasta ahora. Porque al considerarla de nuevo, la desaparición no es antitética respecto a los restos archivísticos. Una de las principales ideas del postestructuralismo es, ciertamente, que la desaparición es lo que caracteriza

todos los documentos, todos los registros y todos los restos materiales. También los restos, pues, se convierten en sí mismos a través de la desaparición.³⁶

Podríamos pensarlo de esta manera: parece que la muerte, paradójicamente, produce al mismo tiempo desaparición y restos. La desaparición, esa práctica citacional, esa inherente posterioridad, se aferra a los restos, huesos de fantasmas de carne ausente. Ya hemos apuntado que el hábito occidental es dar prioridad a los huesos como índice de lo que una vez fue carne, un "una vez" (en el sentido de tiempo y también de singularidad) que existe sólo con posterioridad al hecho. Se supone que la carne, en nuestra continua habituación cultural a los restos visibles, no puede permanecer para significar ese "(había) una vez". Ni siquiera "dos veces" se ajusta a la constancia de la sustitución de unas células por otras que es nuestro día a día. La carne, esa resbaladiza subcutaneidad femenina, es la tiranía y la firma, aceitosa y escrita con tinta invisible, de lo vivo. La carne de mi carne de mi carne se repite, a pesar de que la carne es lo que no permanece.

Como indica Derrida, el archivo está construido sobre la domiciliación de esa carne, con su capacidad femenina de reproducirse. El archivo está construido sobre un "arresto domiciliario", la solidificación del valor en la ontología como algo que queda retroactivamente asegurado en el documento, el objeto o el registro. Esta retroacción es, no obstante, la valorización de una *pérdida en exposición (escénica)* que es regular y necesaria y que sitúa el documento, el objeto y el registro como un superviviente temporal. Así pues, nos encontramos cada vez más cómodos al decir que el objeto archivable también se convierte en sí mismo a través de la desaparición, pues se convierte en el resto de lo que permanece cuando desaparece lo escénico (la acción del artista). Vemos aquí cómo la lógica de los restos enfatiza la pérdida (una pérdida que el archivo puede regular, mantener e institucionalizar), olvidando que esa es una pérdida que *produce* el archivo mismo! Aquí, en el archivo, los huesos no sólo deben declarar la desaparición de la carne, sino que tienen que identificar esa carne como algo que desaparece, rechazando la recurrencia o marcando siempre el cuerpo únicamente como "escándalo".³⁷

El hecho de que la pérdida como institución cree una equiparación que proclame la incapacidad de perdurar de lo corporal, de la mimesis, está impregnado de un "principio patriarcal". Nadie, apunta Derrida, ha demostrado

mejor que Freud que el impulso archivístico, que él etiqueta como un “principio paternal y patriarcal”, es al mismo tiempo patriarcal y parricida. El impulso archivístico

[...] se postuló para repetirse a sí mismo y únicamente volvió a postularse a sí mismo en el parricidio. Equivale a un parricidio reprimido o sofocado, en nombre del padre como padre muerto. Lo arcóntico es, en el mejor de los casos, la toma de control del archivo por parte de los hermanos. La igualdad y la libertad de los hermanos. Una cierta idea, aún vivaz, de la democracia.³⁸

Ann Pellegrini ha expresado de manera sucinta este esquema freudiano: “el hijo engendra al padre (o a los padres); lo ‘pre’ es heredero de lo ‘post’; y la ‘correcta’ identificación de género y las elecciones ‘adecuadas’ de objetos se preservan hacia atrás en el tiempo”: una “retroacción de objetos perdidos y sujetos fundados”.³⁹

En otros textos he analizado este impulso parricida como productor de muerte con el objetivo de asegurarse restos.⁴⁰ También he planteado que la creciente importancia de los restos en Occidente, el incremento de las tecnologías de archivo, puede ser la causa del gran entusiasmo por las artes escénicas que se vivió en los últimos años del siglo XX y, al mismo tiempo, de que esos años estuvieran tan repletos de muertes: la muerte del autor, la muerte de la ciencia, la muerte de la historia, la muerte de la literatura, la muerte del personaje, la muerte de las vanguardias, la muerte del modernismo e incluso, según la brillante e irónica interpretación de la dramaturga estadounidense Suzan-Lori Parks, la muerte del último hombre negro del mundo entero, en *Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (Parks 1995). Dentro de una cultura que privilegia los restos en forma de objetos como índices y supervivientes de la muerte, producir tal colección de muertes puede ser la única manera de garantizar que queden restos tras las crisis de autoridad, identidad y objeto propias de la modernidad. Matar al autor, o sacrificar su puesto, puede ser, irónicamente, la manera de asegurarse su permanencia.

De momento, simplemente quiero sugerir que cuando leemos ese “preservar hacia atrás en el tiempo” del que habla Pellegrini, esa “retroacción”

de los objetos como acción y como impulso, estamos leyendo el archivo como acto, como una arquitectura que contiene rituales de "domiciliación" o "arresto domiciliario", de manera continua, como ritual, como puesta en escena. El archivo mismo se convierte en una escenificación social de la retroacción. El archivo representa la institución de la desaparición, con los restos materiales como índices de la desaparición y con lo escénico como algo destinado a desaparecer. Si (en la formulación de Derrida) en la domiciliación y el "arresto domiciliario" es donde "tienen lugar los archivos", se nos invita a pensar en ese "tener lugar" como algo continuo y en el arresto domiciliario como algo escénico. Algo escénico que, como una promesa, proyecta firmemente la retroacción del objeto hacia un futuro donde el principio patriarcal que cita Derrida *habrá permanecido* (de manera retroactiva).

Leer la "historia", pues, como un conjunto de actos sedimentados que no son los actos históricos mismos sino el acto de preservar cualquier incidente hacia atrás en el tiempo (el acto repetido de preservar la memoria) es repensar el lugar de la historia en la repetición ritual. Ello no equivale a decir (como han hecho algunos posmodernistas de finales del siglo XX), que hayamos llegado al "fin de la historia" ni que los acontecimientos pasados no sucedieran ni tampoco que sea imposible acceder al pasado. Más bien es resituar el lugar de cualquier conocimiento de la historia como una transmisión de cuerpo a cuerpo. Tanto si esa repetición ritual es el atender a los documentos de la biblioteca (los actos físicos de la adquisición y los actos físicos de la lectura, la escritura y la educación), las narraciones orales familiares sobre un linaje (pensemos en los descendientes afroamericanos de Thomas Jefferson que no necesitaban que el análisis de ADN les dijera lo que ya recordaban por transmisión oral) o la multitud de recreaciones traumáticas en las cuales participamos de manera consciente o inconsciente, reinterpretamos la "historia" situándola en una transmisión de cuerpo a cuerpo basada en mostrar y en explicar. Las arquitecturas de acceso nos sitúan en determinadas posiciones para recibir el saber y esas arquitecturas condicionan también el saber que se imparte. Pensémoslo de la siguiente manera: la misma narración puede tener un *sonido*, un *tacto*, un *aspecto*, un *olor* o un *gusto* radicalmente distinto cuando se explica en espacios radicalmente diferentes o por otros medios (o cuando no se explica en unos espacios y sí en otros). En la línea de

esta configuración, lo escénico es el modo de cualquier arquitectura de acceso (escenificamos un modo de acceso en el archivo; escenificamos un modo de acceso en el teatro; escenificamos un modo de acceso en el escenario de danza). En este sentido, lo escénico no desaparece. En el archivo, la puesta en escena del acceso es un acto ritual que, porclusión e inclusión, escribe la depreciación de otros modos de acceso (y los registra como desaparecidos).

Permanecer en el escenario

Como ya he dicho, artistas como Parks y Piper intentan desplegar una manera de que lo escénico (o las acciones o los actos) permanezca, pero de un modo *diferente*. Sus obras se interesan por cómo la historia no es sólo el imperio del documento o por cómo, por medio de la transmisión de cuerpo a cuerpo, se evita que la historia se "pierda". ¿Puede que ese interés, más que una sumisión a la desaparición, sea un interés en la política de la dislocación y la reubicación? ¿Puede que sea una reubicación de la memoria que resista nuestras adaptaciones a la visión como conocimiento? La permanencia de la memoria de la carne desafía las nociones convencionales del archivo. Mediante esta lectura, el escándalo de lo escénico en relación con el archivo es que no desaparece (que es lo que el archivo espera, lo que requiere), sino que perdura de maneras que resisten el "arresto domiciliario" y la "domiciliación".

En la medida en que permanece, pero lo hace de una manera diferente o *en la diferencia*, el pasado que se representa y se hace explícito como una actuación (en directo) puede funcionar como el tipo de transmisión corporal que tanto temen los archiveros convencionales, como una contramemoria, casi en el sentido de un eco (como lo llamaría Lucy, uno de los personajes de Parks en *The America Play*). Si los ecos, o las "rever-ber-beraciones" (en palabras de la compañía de *performance* Spiderwoman), resuenan en las experiencias vividas, por ejemplo en una *performance*, nos encontramos con el desafío de pensar más allá de la manera como lo escénico, de acuerdo con nuestra adaptación al archivo, parece desaparecer. También, y al mismo tiempo, se nos anima a articular de qué manera lo escénico, ya menos vinculado a lo ocular, "entra" o empieza una y otra vez, como diría Gertrude Stein, de un modo distinto, a través de sí mismo como repetición (como una copia o quizás

más como un ritual), como un eco en el oído de un confidente, de alguien del público, de un *testigo*.

Se podría decir que este sentido de lo escénico está implícito en la expresión de Phelan de que lo escénico "se convierte en sí mismo a través de" la desaparición. Esta expresión es significativamente distinta de una afirmación ontológica del ser (aunque Phelan lo utiliza para la ontología). La expresión nos invita más bien a pensar en lo escénico como un medio en el cual la desaparición negocia (y quizá llega a convertirse en) la materialidad. Es decir, la desaparición es algo a través de lo cual se pasa. Las obras en las que las manipulaciones políticas de la "desaparición" exigen una crítica material (obras como *Disappearing Acts* ("Actos de desaparición"), de Diana Taylor (1997) o "Ephemera as Evidence", de José Muñoz (1996) crean así una tensión productiva dentro de las orientaciones hacia lo efímero (que a veces son celebraciones de lo efímero) de los Estudios de *Performance*. Es en medio de esta tensión (o de este "apuro"⁴¹, como quizás diría Parks) que la noción de lo escénico como desaparición se encuentra entrecruzada con lo ritual; un ritual en el cual, a través de la actuación, se nos pide de nuevo que nos (re) fundemos a nosotros mismos –que nos encontremos a nosotros mismos– en la repetición.

Encurtir

[el arte escénico] es tratar de encontrar una ecuación
para el tiempo *conservado* / para conservar el tiempo
pero el teatro / la experiencia / el actuar /
el ser / el vivir etc. es siempre
pasar el tiempo. ¿Ninguna ecuación o...?
(Suzan-Lori Parks, 1995: 13).

Rebecca Schneider es investigadora y teórica de artes escénicas. Jefa del Departamento de Artes Escénicas y Estudios de Performances en Brown University, Providence (Road Island). Ha publicado numerosos ensayos en revistas y libros especializados.

12 Notas

Los restos de lo escénico (reelaboración)

Rebeca Schneider

- 1 N. del T: El título "Performance Remains" permite en inglés una doble lectura: como "los restos de lo escénico", pero también como "lo escénico permanece". Ambas lecturas, como se verá, resultan muy pertinentes en relación con el contenido del texto.
- 2 Rebecca Schneider. "Performance Remains". *Performance Research*. Vol. 6, núm. 2, 2001.
- 3 Richard Schechner. "Theatre Criticism". *The Tulane Drama Review*. Vol. 9, núm. 3, 1965, pp. 22, 24. Véase la narración de John Emigh sobre la génesis del pensamiento de Schechner durante la transición del teatro a la *performance* en "Liminal Richard: A Prelude to Performance Studies", en *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, editado por James Harding y Cindy Rosenthal. (Nueva York: Palgrave, 2010).
- 4 Marcia B. Siegel. *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*. Nueva York: Saturday Review Press, 1968, p. 1.
- 5 Richard Schechner. "TDR Comment: A Critical Evaluation of Kirby's Criticism of Criticism". *TDR: The Drama Review*. Vol. 18, núm. 4, 1974, p. 118.
- 6 Richard Schechner. "Performance Studies: The Broad Spectrum Approach". *TDR: The Drama Review*. Vol. 32, núm. 3 (otoño de 1988), pp. 4-6.
- 7 Herbert Blau. *Take Up The Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press, p. 28.
- 8 Véase W. B. Worthen, "Drama, Performativity and Performance" (*PMLA*, vol. 113, núm. 5, 1998) y "Antigone's Bones". Para un ejemplo de cómo se puede literalizar el tropo de la "desaparición", véase Ellen MacKay, "Theatre as a Self-Consuming Art" (*Theatre Survey*, núm. 49, 2008, pp. 91-107). MacKay sitúa la combustibilidad del teatro como telón de fondo de la "desaparición" que considera fundamental para el teatro.
- 9 Richard Schechner. *Between Theatre and Anthropology*. Chicago: University of Chicago University Press, 1985, p. 50.
- 10 Phelan. *Unmarked*. 1993, p. 146.
- 11 Barbara Kirshenblatt-Gimblett. *Destination Culture*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 30.

- 12 Joseph Roach. *Cities of the Dead*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- 13 Hasta la fecha, el libro más completo sobre el desarrollo de los Estudios de *Performance* es *Professing Performance*, de Shannon Jackson (Cambridge: Cambridge University Press, 200). Véase también Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance* (Nueva York: Routledge, 2000).
- 14 En 1985 se fundó el Departamento de Estudios de *Performance* de la Universidad Northwestern a partir de las comunicaciones y el estudio de las literaturas orales. La obra de Dwight Conquergood fue determinante para el impulso de esta iniciativa y, aunque Conquergood escribió sobre la *performance* como algo "efímero", lo que caracterizó sus ideas no fue tanto la desaparición del campo visual *per se* como (siguiendo a De Certeau) la "fugitividad" de todo lo que es "en directo". En 2002 escribió: "Las epistemologías dominantes que vinculan el saber con lo que vemos no están en sintonía con los significados enmascarados, camuflados, indirectos, insertados u ocultos en el contexto. La inclinación por lo visual/verbal de los regímenes del saber occidentales deja a los investigadores ciegos ante los significados que se expresan forzosamente por medio de la entonación, el silencio, la tensión corporal, las cejas arqueadas, las miradas inexpresivas, y otras artes protectoras basadas en el disfraz y la ocultación: lo que De Certeau llamó 'la experiencia elocutiva de una comunicación fugitiva'. Véase "Performance Studies: Interventions and Radical Research" (*TDR: The Drama Review*, vol. 46, núm. 2, 2002, p. 146). Shannon Jackson, que cursó Estudios de *Performance* con Conquergood en la Universidad Northwestern, escribió un estudio brillante e infrutilizado que se sitúa en el cruce entre los archivos y la historiografía en directo. La obra de Jackson, *Lines of Activity*, cuestiona la desaparición absoluta del pasado y la presencia manifiesta de los actos efímeros (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000). En relación con la problemática de fantasear sobre lo "fugitivo", véase Tavia Nyong'o, *Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory* (University of Minnesota Press, 2009).
- 15 Partiendo explícitamente de Phelan, la obra de Jane Blocker *Where is Ana Mendieta?* ofrece un ejemplo de la aplicación, por parte de la Historia del Arte, de lo efímero de la *performance* tal y como se ha presentado a través de los Estudios de *Performance*. Blocker utilizó la equiparación de lo escénico con desaparición para proponer que las artes escénicas son la antítesis de la "preservación". *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile* (Durham: Duke University Press,

1999, p. 134). Véase la elaboración de esta idea por parte de la misma Blocker en su siguiente libro, *What the Body Cost* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, pp. 105-107).

16 A finales de los años 60 (y disponible en inglés a partir de principios de los 70), Michel Foucault había expandido su noción de "el archivo" más allá del almacenamiento material, arquitectónico, de documentos y objetos, haciendo que se refiriera, más ampliamente, a cualquier estructura de enunciabilidad. Foucault articuló "el archivo" como algo esencialmente discursivo (caracterizado por el compromiso con la conservación) que determinaba no sólo el "sistema de enunciabilidad" (lo que se puede decir) sino también la duración o conservación de cualquier enunciado (lo que se hace perdurar se convierte en lo que puede haberse dicho). Merece la pena repetir un fragmento de Foucault en *La arqueología del saber*: "El archivo es en primer lugar la ley de lo que se puede decir, el sistema que gobierna la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todo lo que se dice no se acumule indefinidamente en una multitud amorfa, ni quede inscrito en una linealidad ininterrumpida, ni desaparezca por azar, a merced de accidentes externos; sino que se agrupe en figuras diferenciadas [...]. El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su fuga inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su condición de fugado; es lo que, en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y dentro del cuerpo donde se produce, define desde el primer momento el sistema de su enunciabilidad. El archivo tampoco es lo que recoge el polvo de los enunciados convertidos de nuevo en inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento". *La arqueología del saber* (Londres: Tavistock, 1972, p. 129). La cursiva es del original.

17 Una nota sobre la reelaboración: el ensayo contiene algunos cambios respecto a la publicación original, modificaciones marcadas por su vida algo promiscua. El ensayo se publicó por primera vez en la excelente revista *Performance Research*. No obstante, a causa de la escasa difusión de esta revista en los EE. UU., recibí una cantidad inusual de peticiones de lectores que no habían podido encontrarlo; y el número de personas que me pedían el ensayo aún aumentó después de que Diana Taylor lo citara en *The Archive and the Repertoire* en 2004. Fue así como, más que ningún otro de mis escritos, este ensayo tuvo una segunda vida en la red en forma

de manuscrito que pasaba de mano a mano, o que saltaba de pantalla en pantalla, de una manera aparentemente irregular. En esa segunda vida de la publicación, a menudo me tropecé al dar mi discurso (si entendemos el verbo "dar" no sólo en el sentido de "pronunciar", sino también como el envío y recepción de un texto por correo electrónico). Como haría una villana (o una payasa), en más de una ocasión introduje pequeñas modificaciones en el ensayo. Hice cambios pensados para la presente traducción al castellano. También lo edité para su publicación en italiano, con el título "Resti Performativi" (*B-Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, editado por Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi y Viviana Gravano). De vez en cuando alguien me pedía el manuscrito y yo le enviaba la última versión con los cambios que había hecho. Mi promiscuidad dio como resultado una diversidad de variaciones a las cuales sería imposible seguir el rastro. Pero ¿Por qué pensar en el rastro de sus viajes errantes? Hay un fuerte corriente en el entramado de los estudios teatrales y de *performance* que enfatiza la diferenciación entre el "discurso" y la "práctica" (o entre el "texto" y la "actuación") y entre el "archivo" y el "repertorio", dentro del cual cada caso es analizado y clasificado a un lado o al otro (es discurso o es práctica; se encuentra en el archivo o en el repertorio; es un texto o es una actuación; es en directo o es una grabación). Estos binomios, sin embargo, constituyen una falacia. Yo sigo estando interesada en cómo la literatura puede ser en realidad "oratura" (y la oratura puede ser literatura), una transmisión en persona posterior a la impresión, dentro de una larga historia en curso, que se transforma mediante múltiples actos de lectura en directo, pasando de mano a mano, de la página al ojo y a su vez del ojo a la página.

18 Jacques Le Goff. *History and Memory*. Nueva York: Columbia University Press, 1992, p. XVII.

19 Véase Richard Thomas, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire* (Nueva York: Verso, 1993). La articulación de la antigüedad griega como progenitora de la historia misma es mítica. El "olvido" de otros linajes sirvió, en último término, a los intereses eurocéntricos de la raza blanca. Véase Martín Bernal, *Black Athena* (Rutgers University Press, 1989).

20 Jacques Derrida. *Archive Fever*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 2. Michel Foucault. *The Archaeology of Knowledge*, p. 129.

21 Véase la instalación de Keith Piper *Relocating the Remains* (Londres: Institute of International Visual Artists, 1997). La obra de Suzan-Lori Parks es también

ejemplar. Véase Harry Elam y Alice Rayner, "Unfinished Business: Reconfiguring History in Suzan-Lori Parks' *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*". *Theatre Journal*. Vol. 46, núm. 4, pp. 447-461.

22 Kobena Mercer. "Unburying the Disremembered". En *New Histories*. Boston: Institute of Contemporary Art, 1996, p. 165.

23 Paul Schimmel. "Leap Into the Void: Performance and the Object". En *Out of Actions: Between Performance and the Object*. Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, 1998, p. 17.

24 Comentarios expresados en el debate "Documentation in the Absence of Text", durante el congreso *Performance and Text: Thinking and Doing*, patrocinado por el Departamento de Artes Teatrales, Universidad de Columbia, Nueva York, del 2 al 4 de Mayo de 1997.

25 Véase Jonas Barish, *Antitheatrical Prejudice* (University of California Press, 1981) y Samuel Weber, *Theatricality as Medium* (Nueva York: Fordham University Press, 2004). La idea de que debió generarse una cierta desconfianza hacia la mimesis en paralelo al desarrollo de los archivos en la antigua Grecia merece un análisis más a fondo, sobre todo si tenemos en cuenta que los primeros archivos griegos no contenían originales sino copias. Los primeros archivos se usaban para almacenar documentos legales que no eran originales, sino copias oficiales de monumentos de piedra situados por toda la ciudad. Los documentos eran copias de marcadores de piedra que, a su vez, servían como "ayudas mnemónicas" y tampoco eran, por lo tanto, la "cosa" preservada. Véase Rosalind Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece* (Cambridge University Press, 1992, pp. 86-87). Así pues, los primeros documentos archivados servían para reforzar una memoria orientada a los actos en directo, pensada para que el individuo la encontrara en persona en forma de monumentos, arte y arquitectura. En relación con el arte clásico de la memoria orientada a los actos en directo, véase Francis Yates, *The Art of Memory* (University of Chicago Press, 1966, pp. 1-49).

26 "El significado de 'archivo', su único significado, procede del griego *arkheion*: inicialmente una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que estaban al mando. Se consideraba, pues, que los ciudadanos que poseían y representaban el poder político tenían derecho a hacer o representar la ley. Debido a esa autoridad públicamente reconocida, es en su residencia, en el lugar que constituye su casa (privada, familiar o de sus

empleados) donde se archivan los documentos oficiales." (Derrida, *Archive Fever*, 2). Pero la práctica archivística antigua es más complicada de lo que revela Derrida. En la antigua Grecia, la palabra "archivo" no se utilizaba para referirse a un lugar donde se guardaban documentos originales. Véase James P. Sickinger, *Public Records and Archives in Classical Athens* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999, p. 6). He hecho ya una breve alusión a esta idea en una nota previa pero, para complicar las cosas, el primer lugar oficial (aunque no el único) de almacenaje de documentos en la antigua Grecia fue el Metroon, el santuario de la Madre de los Dioses. El Metroon se estableció en parte con la finalidad de ordenar los documentos oficiales que en manos de los arcontes habían estado dispersos.

27 Véase Thomas, *Imperial Archive*. Véase también Ann Laura Stoller, "Colonial Archives and the Arts of Governance" (*Archival Science*, núm. 2, 2002, pp. 87-109); y, de la misma autora, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* (Princeton University Press, 2009).

28 Es cierto que el psicoanálisis postula la carne como archivo, pero es un archivo incipiente y carente de conocimiento. Pero ¿Es un hecho en todas las circunstancias que la memoria corporal es "ciega" y "carente de conocimiento"? Véase Rebecca Schneider, "Judith Butler in My Hands", en *Butler in Religious Studies*, editado por Ellen Armor y Susan St. Ville (Nueva York: Columbia University Press, 2006).

29 En su influyente libro *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Walter Ong defiende que, dado que se basan en interpretaciones "en directo", las tradiciones orales no dejan "residuos", no crean ningún "depósito", no permanecen. Podría decirse que esta afirmación queda desacreditada por su propia insistencia en que muchos hábitos de la cultura oral sí permanecen (Nueva York: Methuen, 1982, p. 11). En relación con la cuestión de la memoria corporal en general, véase Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). Connerton, sorprendentemente, sitúa la memoria corporal como algo extremadamente fijo e inmutable. Neil Jarman critica este aspecto en *Material Conflicts: Parades and Visual Displays in Northern Ireland* (Berg Publishers, 1997, p. 11). Véanse también las obras de Susan Leigh Foster, Mark Franko y Joseph Roach.

30 La obra de Le Goff nos ofrece un ejemplo del turbulento salto de la historia oral a lo ritual, de ahí a la etnicidad y de la etnicidad a los "pueblos sin escritura". Le Goff, *History and Memory*, p. 55.

31 Thomas. *Imperial Archive*, p. 11.

32 Hoy en día los historiadores culturales aceptan generalmente las representaciones populares y estéticas como modos sociales de *historiación*, a menudo bajo el título, acuñado por Maurice Halbwachs, de "memoria colectiva". Aún así, el proceso de enfocar la producción estética como historiografía válida incluye, por un lado, una cuidadosa (y debatida) delineación de los conceptos de "memoria", "mito", "ritual" y "tradición"; y, por otro lado, la "historia" implícitamente más legítima (o supuestamente no mítica). Véase Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture* (Nueva York: Vintage Books, 1993, pp. 25-32).

33 Le Goff. *History and Memory*, pp. 95-96.

34 Marvin Carlson, "Performing the Past: Living History and Cultural Memory". Conferencia presentada en la Freie Universität, Berlín, Noviembre de 1999. Véase también Tony Horwitz, *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War* (Nueva York: Vintage, 1999, pp. 7-8).

35 Véase la obra de Vanessa Agnew en relación con los múltiples problemas que encuentran los historiadores que tratan de reconocer las recreaciones en directo como una forma de acceso a la historia o como una especie de complemento para los registros históricos. Agnew acusa a las recreaciones de ser "teatro". Y, quizás porque su campo de estudio es el de la literatura y la música alemanas, acusa al teatro (de una manera un tanto reduccionista) de sentimentalismo romántico (instalándose en un momento o en un modo de teatro sin ninguna explicación, en lugar de relacionar el teatro con la alienación, por ejemplo, o incluso con la crítica, como resulta evidente en los fundamentos de crítica social del naturalismo). La principal crítica de Agnew hacia la historia viva y la recreación es que el énfasis en las experiencias de sus participantes sentimentaliza y subjetiviza la historia (porque el teatro, según parece, no puede ser sino sentimentalidad). Sin embargo, el caso del cadáver resulta problemático, porque (por lo menos tal como lo describe Horwitz) Hodge no es tan inocente como para creer que esté experimentando plenamente lo que significa ser un cadáver, aunque sea cierto que su (falso) cuerpo caído puede alarmar a otro (falso) soldado que lo encuentre en el (falso) campo de batalla.

36 Si los restos materiales se convierten en sí mismos a través de la desaparición, otra manera de enmarcar la cuestión central de este ensayo es preguntarse qué es lo que está en juego en la afirmación de que lo escénico tiende más a desaparecer o a desvanecerse que los restos materiales.

37 Véase Schneider, "Judith Butler in My Hands".

38 Derrida. *Archive Fever*, p. 95.

39 Ann Pellegrini. *Performance Anxieties: Staging Psychoanalysis, Staging Race*. Nueva York: Routledge, 1997, p. 69.

40 Véase Schneider, "Hello Dolly Well Hello Dolly: The Double and Its Theatre". En *Psychoanalysis and Performance*. Nueva York: Routledge, 2001.

41 N. del T.: Juego de palabras entre los *pickles* ("encurtidos") de la obra de Parks y la expresión *to be in a pickle* ("estar en un apuro").

¿Por qué “El arte de crear danzas” ahora? Entre el “¿qué es...?” y la coreografía

Mårten Spångberg

1. A la manera de Doris Humphrey: el arte de crear danzas

Consideremos la imagen siguiente: un vasto océano, su superficie negra y lisa; cualquier vibración de la superficie parece ser una perturbación, espanto. Es de noche, pero en la playa hay un hombre, o el Hombre, quizá personificado en alguien joven, de sólo seis o siete años, a plena luz del día. Una niña. La playa se extiende formando una pendiente. En el fondo, grupos de casitas de verano que se extienden por el paisaje, un paisaje que sabemos que descansa sobre la producción post-fordista, vacío de manufactura, lleno hasta los topes de organización y de una omnipresente gestión. Ahora la superficie negra permanece absolutamente inmóvil. De repente, la superficie se rompe con una enorme intensidad y un cuerpo negro y reluciente se catapulta desde las aguas gélidas. Este cuerpo sale por completo del agua y, como ralentizado hasta el punto de una inmovilidad casi fotográfica, queda suspendido en el aire. La boca abierta, con su gigantesca mandíbula, con sus dientes afiladísimos y brillantes, el cuerpo doblado en una doble hélice. La niña (el Hombre), equipada con un cazamariposas, se estira por encima de las aguas, sonriendo pero muy concentrada, tratando de capturar a la criatura, que desde un cierto ángulo parece una ballena asesina, pero desde otro cabría sin duda en la red, revoloteando inocentemente hacia su interior, ávida de emprender su primera aventura. En ese mismo instante, la imagen desaparece. La superficie del

océano, quieta como si nada hubiera sucedido. En la playa, una niña, idéntica y sin embargo diferente, pero no en grado: idéntica y al mismo tiempo otra clase de niña, hasta ahora desconocida. Su cazamariposas se ha transformado ahora en un paraguas, abierto sobre su cabeza, dejando su rostro en sombras.

El problema de la esencia es que también entiende lo inesencial a través de la esencia y lo entiende en esencia. La pregunta "¿Qué es?" (*Was ist*) predetermina una cierta simplicidad de la esencia.

Desde Kant, ha sido habitual distinguir entre el mundo tal y como lo percibimos los humanos y aquellos aspectos del mundo que existen por sí mismos; es decir, entre los fenómenos y los llamados "noumenos", las cosas por sí mismas, más allá del conocimiento humano.

El esencialismo entiende la materia como un receptáculo inerte para formas procedentes del exterior, de manera que cualquier fenómeno, cualquier objeto material, se basa en un concepto de su génesis en función de esa preexistencia exterior, es decir, de la esencia. Por consiguiente, lo que se deriva es una concepción del conocimiento basada en una visión de la verdad como un fiel reflejo de un mundo estático de seres.

Sin duda, otra persona podría desplegar estas ideas sin usar imágenes, pero en este caso yo no soy otra persona, así que volvamos un momento a la imagen. El océano representa aquí lo virtual, entendido como contenedor de todas las actualizaciones posibles e imposibles del mundo que todavía no se ha actualizado. Mientras la superficie de lo virtual permanece inmóvil, la matriz de la realidad queda intacta, pero, como hemos visto, cada vibración de la superficie causa alarma o, quizá deberíamos decir, un estado de excepción. Un cambio significativo en la política contemporánea es la metodología con la que se tratan esas vibraciones, y la solución ha sido declarar un estado de excepción permanente. Una sociedad de control absoluto es aquella que ha acabado con lo virtual.

La ballena asesina que rompe la superficie equivale a lo que Gilles Deleuze, usando un término adoptado del filósofo francés Gilbert Simondon, llama individuación, es decir, una teoría de los procesos intensivos de devenir que comportan dinamismos espaciotemporales espontáneos, que es lo mismo que decir agitaciones del espacio, burbujas de tiempo, síntesis pura de la velocidad, la dirección y el ritmo. Dicho de otro modo, los procesos (o, aún mejor, momentos o casos) de individuación tienen lugar cuando se debilita la

coordinación entre espacio y tiempo (que es la base de la identidad y/o de los procesos de reiteración), o cuando la triangulación se licúa y el ser humano o cualquier objeto material no puede conservar su coordinación en el mundo.¹ La individuación rompe con la semejanza como proceso y también con la identidad como principio. En este sentido, la individuación es siempre una creación genuina, como escribe Deleuze en *Différence et répétition*.²

Lo virtual es pura intensidad, una pura multiplicidad que excluye radicalmente lo idéntico como condición. La individuación no es ni una explosión ni una implosión: es una "plosión", es decir, un devenir sujeto, pero un sujeto que sólo es parcial, aún no cualificado ni compuesto. Un sujeto parcial de pura intensidad sin dirección, nunca en sincronía, nunca a escala respecto al mundo. La individuación nunca encaja.

Lo virtual no es de ninguna manera idéntico a lo posible. Lo posible es aquello no existente que adopta todas sus características de lo existente. Dicho de otro modo, es posible precisamente porque ya viene dado en la representación. Podríamos decir, brevemente, que la realidad es lo que está inscrito, y por lo tanto queda inmovilizado por la representación, mientras que lo posible es *solamente* un miembro de la representación. Lo posible es imaginable, mientras que lo virtual es aquello que ni siquiera podemos imaginarnos imaginar.

La individuación y otro término que se asocia estrechamente con Gilles Deleuze, la actualización, tienden a entremezclarse. Sin embargo, me gustaría sugerir una pequeña (aunque importante) diferencia, no a nivel ontológico, sino sobre la premisa de lo escénico.

En todo el pensamiento de Deleuze parece haber una obsesión con el movimiento. Para evitar las trampas obvias tanto de la dialéctica como del universalismo, Deleuze debe insistir en el movimiento y en el devenir. Es el filósofo en movimiento *par excellence*, el nómada que baila desestratificando compulsivamente sus *loci*, tengan relación con la filosofía, con la política, con el cine o con el tiempo. Sin embargo, tendemos a olvidar que la individuación y la actualización forman parte de un proceso (o procesos) y nos inclinamos, en cambio, a fijar esos conceptos, a convertirlos en inmóviles y, por consiguiente, en sujetos y mensurables, no (antes que nada) por sí mismos, sino respecto a la existencia.

Lo que propongo, siguiendo la idea de Manuel de Landa de que para Deleuze los "noúmenos" no se encuentran más allá del conocimiento humano,³ es que existe una diferencia entre los dos conceptos en relación con su capacidad de ser representados: la individuación, por parcial que sea, es en cierto modo expresiva, o por lo menos expansiva, mientras que la actualización se debe considerar orientada a la recepción, un proceso de devenir forma. Forman parte del mismo caso, de exactamente el mismo momento o incluso la misma presencia, pero escenifican, por decirlo así, dos aspectos del momento. Ambas diferencian, pero mientras que la individuación diferencia en dirección a la distinción (es decir, a una diferencia sin objetivo), la actualización es el proceso de hacer productiva esta forma de diferencia, nuestra propia diferencia.

Así pues, volviendo a nuestra imagen, la actualización es este cazamariposas que sostenemos con la intención de atrapar algo.

Tan pronto olvidamos esta pequeña (aunque importante) diferencia entre individuación y actualización, inevitablemente reproducimos la idea inocente, sacada del teatro o de cualquier expresión artística, de que puede existir una reciprocidad incondicional entre lo que se escenifica o se expresa y lo que se recibe; no en el sentido de interpretación, sino como un afecto o una irritación del cuerpo. Para que se inicie el proceso de individuación/actualización es imperativo insistir en esta diferencia. Así, si no confundimos la acción con la activación, y si precisamente una acción siempre se encuentra ya inscrita en la representación, resulta posible medirla: transformar el afecto en efecto.

En nuestra imagen, esta diferencia está representada por la desproporción de escala entre el cuerpo gigante y el cazamariposas, y es el punto de encuentro, entre la individuación y la actualización (que al mismo tiempo es constante o se encuentra fuera del tiempo), donde tiene lugar el cambio desde la diferenciación entendida como diferencia de grado a la diferenciación entendida como diferencia de clase.

Los dinamismos individuación/actualización forman un conjunto de líneas abstractas que surgen, en palabras de Deleuze, "de una profundidad no prolongada e informal. Un teatro extraño hecho de determinaciones puras que activa el espacio y el tiempo, que actúa directamente sobre el alma, que tiene larvas como actores, y para el cual Artaud escogió la palabra 'crueldad'. Estas

líneas abstractas forman un drama [...] que dirige tanto su especificación como su división".⁴

Finalmente, la figura en la playa: la niña o el Hombre, que en este momento debe mantener necesariamente algún tipo de inocencia. Una inocencia que entendemos como fidelidad al acontecimiento. Es eso lo que el estado de excepción ha anulado, o lo que Foucault describe como una sociedad de la vigilancia: una sociedad en la que el miedo se ha hecho efectivo. Los dinamismos individuación/actualización implican miedo, pero más que el miedo "contenido" de un gobierno liberal, es un miedo que sólo es productivo cuando nos rendimos a él, cuando nos entregamos poniendo en peligro la identidad y nos permitimos una fidelidad incondicional, de manera que convertimos en universales los dinamismos individuación/actualización.

¿Cómo podemos ponernos a disposición de tales dinamismos en un mundo dominado por el gobierno liberal, por un permanente y omnipresente estado de excepción? ¡No podemos! Sobre todo no por medio de un proceso de autoprecarización o, aún peor, de un concepto de soberanía (necesito chocolate para no deprimirme cuando leo Agamben, como dijo una vez Maurizio Lazzarato). Pero tal vez exista una vía de escape, aunque sea necesariamente temporal. La línea de fuga actual no se encontrará por la senda del espacio sin obstáculos; al contrario, mi propuesta es que debemos buscar el "precursor oscuro" en el otro extremo de la línea. Ponerse a uno mismo (o poner un proceso) a disposición de tales dinamismos implica buscar y habitar un espacio absolutamente estriado; estriado en la medida en que se ha convertido en incondicionalmente inútil, ha perdido por completo su valor, ante el gobierno liberal o la sociedad de hoy. Ya no existe ningún "drama" bajo la representación o el logos. Toda oportunidad de movimiento está ya incorporada. Ahora la "coreografía" se esconde entre líneas, en las notas al pie, en los asteriscos y en las interminables anotaciones garabateadas en los márgenes de una prosa absolutamente melancólica, deliberadamente escrita para que sea una gran representación, con una superabundancia de significado.

Es en esta sobredeterminación donde la coreografía puede escapar de su panóptico teleológico y convertirse en gesto, rechazando así convertirse en un medio para un fin o en un fin en sí misma. Un gesto demuestra una

voluntad de funcionar como medio no condicionado por ningún fin, interrumpe el lenguaje justo en el momento en el que se actualiza a sí mismo.

Es en este paisaje donde el "¿Qué es...?" viene completamente dado donde empieza la coreografía; en cuyo caso: ¿Quién?, ¿Cómo?, ¿Cuánto?

2. A la manera de Jacques Derrida: *Che cos'è la poesia?*

Para responder a esta pregunta (en dos palabras, ¿No?) se te pide que sepas renunciar al saber. Y que lo sepas bien, sin olvidarlo jamás: desmoviliza la cultura, pero nunca olvides, en tu docta ignorancia, lo que sacrificas en el camino, al cruzar el camino.

¿Quién se atreve a preguntármelo? Aunque permanece inadvertida, porque la desaparición es su ley, la respuesta se ve a sí misma (como) bailada (bailando). Soy una danza –declara la coreografía–, apréndeme a través del cuerpo, guárdame y consérvame, protégame, mírame, danza bailada, justo ante tus ojos: banda sonora, estela, rastro de luz, fotografía del festín de luto.

Se ve a sí misma, la respuesta, bailada para ser coreográfica, siendo coreográfica. Y por esa razón está obligada a dirigirse a alguien, particularmente a ti, pero como si se dirigiera al ser perdido en el anonimato, entre la ciudad y la naturaleza, un secreto impartido, a la vez público y privado, absolutamente el uno y el otro, absuelto desde dentro y desde fuera, sin ser ni el uno ni el otro, el animal tirado en la carretera, absoluto, solitario, acurrucado formando una bola, junto a sí mismo. Y precisamente por este motivo, puede que lo atropellen: es el erizo, el *hérisson*, el *istrice*. Y si respondes de otro modo según el caso, teniendo en cuenta el espacio y el tiempo que te son concedidos con esta demanda (ya estás hablando en italiano), por parte de la demanda misma, de acuerdo con esta economía pero también en la inmanencia de alguna travesía fuera de ti mismo, lejos de casa, aventurándote hacia el lenguaje del otro en vista de una traducción imposible o negada, necesaria pero deseada como una muerte: ¿Y todo esto, la cosa misma donde has empezado a dar vueltas de manera delirante, qué tendría que ver, en ese punto, con la coreografía? O, más bien, con lo coreográfico, porque quieres hablar de una experiencia, otro mundo al que viajar, aquí la divagación aleatoria de un paseo, el movimiento que va girando pero que nunca vuelve al discurso, ni a casa, y que, por lo

menos, jamás queda reducido a coreografía: representado, bailado, incluso cantado.

Aquí está, pues, ahora mismo, en dos palabras, para que no se olvide:

1. La economía de la memoria: una coreografía debe ser breve, elíptica por vocación, sea cual sea su extensión objetiva o aparente. Aprendida sin consciencia de su proceso de creación ni de la retirada.
2. La danza. No la danza en medio de movimientos que circulan sin riesgo por medio de los intercambios y que se dejan traducir a todas las lenguas. No simplemente la danza archivada por la quinesiología, el objeto de la ciencia o de las tecnologías, de las filosofías y los discursos bio-ético-jurídicos. Tal vez no la danza de los escritos de Noverre ni tampoco (esto ya no está tan claro) la que Hay prefería a aquella. No, una historia de "danza" coreográficamente envuelta en la expresión "*apprendre par corps*", ya sea en mi lengua o en otra, en inglés ("*to learn through the body*"), en castellano ("aprender a través del cuerpo") o aún en otras: un mismo recorrido con varias pistas.

Dos en uno: el segundo axioma se enrosca en el primero. Lo coreográfico, digámoslo, sería lo que deseas aprender, pero del otro, gracias al otro y durante el baile, a través de nuestro cuerpo: *imparare a memoria*. ¿No es eso ya la coreografía, cuando se deja algo en prenda, la llegada de un acontecimiento, en el momento en que cruzar la carretera que llamamos traducción es tan improbable como un accidente, un momento, sin embargo, intensamente soñado, y reclamado allí donde lo que nos promete siempre deja que desear? Hacia eso mismo se dirige el agradecimiento, que aquí precede a la cognición: tu bendición antes que el saber.

Una fábula que podrías relatar como el don de la coreografía, es una danza emblemática: alguien te baila a ti, para ti, de ti, sobre ti. No, más bien una marca dirigida a ti, dejada a ti en confianza, acompañada de un mandato; en realidad, queda instituida en este orden mismo que, a su vez, te constituye a ti, asignando tus orígenes o dando lugar a ti: destrúyeme o, más bien, haz que mi apoyo sea invisible desde el exterior, en el mundo (este es ya un rasgo de toda disociación, la historia de las transcendencias); en cualquier caso, haz

lo que haga falta para que la procedencia de la marca permanezca de ahora en adelante ilocalizable o irreconocible.

Promételo: deja que quede desfigurada, transfigurada o indeterminada en su puerto: y en este movimiento percibirás la orilla de la partida y el referente hacia el cual se lleva una traducción. Come, bebe, traga mi movimiento, llévalo encima, transpórtalo dentro de ti, como la ley de una escritura convertida en tu cuerpo: la escritura en sí misma. La estratagema del mandato puede, en primer lugar, dejarse inspirar por la simple posibilidad de la muerte, por el riesgo que supone un vehículo para cualquier ser finito. Ves venir la catástrofe. A partir de entonces, impreso directamente hasta dejar una marca, procedente de la danza, el deseo del mortal despierta en ti el poema (lo que es contradictorio, ¿Me sigues?, una doble restricción, una limitación aporética) para proteger del olvido esa cosa que en un mismo gesto se expone a la muerte y se protege, en un movimiento, la dirección, la retirada del *hérisson*, como un animal en la autopista, acurrucado formando una bola. Querriamos tenerlo en nuestras manos, tratar de aprenderlo y de entenderlo, guardarlo para nosotros, cerca de nosotros. Te gusta: lo guardas en su forma singular, podríamos decir en la insustituible corporeidad de lo movable si estuviéramos hablando de coreografía y no de lo coreográfico en general. Pero nuestra danza no permanece inmóvil dentro de nombres, ni siquiera dentro de movimientos. En primer lugar se lanza a las carreteras y a los campos, momentos más allá de los movimientos, incluso si a veces se recuerda a sí misma en el movimiento, cuando se recoge formando una bola, más amenazada que nunca en su retirada: cree que se está defendiendo, pero se pierde.

Literalmente: te gustaría retener, a través del cuerpo, una forma única y absoluta, un acontecimiento cuya intangible singularidad no separe ya la idealidad, el significado ideal, como se diría, del cuerpo del movimiento. En el deseo de esta inseparación absoluta, del no-absoluto absoluto, respiras el origen de lo coreográfico. De ahí la resistencia infinita a la transferencia del movimiento que sin embargo el animal requiere en su nombre.

Esa es la angustia del *hérisson*. ¿Qué quiere la angustia, el estrés mismo? *Stricto sensu*, poner en guardia. De ahí la profecía: tradúceme, mira, guárdame todavía un rato, ponte en marcha, sálvate, salgamos de la autopista. Así surge dentro de ti el sueño de aprender a través del cuerpo.

De dejar que tu cuerpo sea atravesado por la danza bailada. En un único rasgo. Y eso es lo imposible, esa es la experiencia dancística. Todavía no conocías el cuerpo, así lo aprendes. A partir de esta experiencia y de esta expresión. Llamo coreografía a aquel momento preciso que le enseña a mi cuerpo, que inventa el cuerpo, aquel momento que, finalmente, parece ser el significado de la palabra "cuerpo" y que, en mi lengua, no puedo distinguir fácilmente del movimiento mismo. El cuerpo, en la danza "aprendida a través del cuerpo", ya no da nombre sólo a una pura interioridad, a una espontaneidad independiente, la libertad de afectarse a uno mismo activamente por medio de la reproducción del trazo amado. La memoria del "a través del cuerpo" se encuentra confinada como una plegaria (es más seguro) a una cierta exterioridad del autómatas, a las leyes de la mnemotecnia, a la liturgia que imita la mecánica a nivel superficial, al automóvil que sorprende a tu pasión y te aplasta como legado del exterior: *auswendig* "a través del cuerpo" en alemán.

Así pues: tu cuerpo marca un pulso, da el compás, el nacimiento del ritmo, más allá de las oposiciones, más allá de lo interior y lo exterior, de la representación consciente y del archivo abandonado. Un cuerpo allá abajo, entre los senderos y las autopistas, fuera de tu presencia, humilde, cercano a la tierra, allá abajo en el suelo. Reitera al pasar: nunca repitas... En un único código, la danza (el aprender a través del cuerpo, apréndelo a través del cuerpo) sella la unión del significado y la letra; como un ritmo espaciando el tiempo.

Para responder en dos palabras (elipsis, por ejemplo, o elección, cuerpo, *hérisson*, o *istrice*) tendrás que haber desactivado la memoria, desarmado la cultura, olvidado el saber, incendiado el estudio coreográfico. De esta condición depende la unicidad de la danza. Incluso tienes que celebrar la estupidez del "a través del cuerpo": el *hérisson*. Se ciega a sí mismo. Enroscado formando una bola, erizado de púas, vulnerable y peligroso, calculador e inadaptado (porque se convierte en una bola, en un accidente). No hay danza sin accidente, no hay danza que no se abra como una herida, pero no hay danza que no sea también un simple acto de herir. Dirás que la danza es hechizo silencioso, la herida afónica que de ti (desde ti) deseo aprender a través del cuerpo. Así pues tiene lugar, esencialmente, sin que tengamos que hacerla ni crearla: se deja hacer, sin actividad, sin trabajo, en el más sobrio de los *pathos*, extraña a toda producción y en particular a la creación. La danza desciende a mí, una bendición, venida del

otro (desde el otro). Ritmo, pero disimetría. Nunca existe nada más que alguna danza, antes de cualquier "coreoesis". Cuando, en lugar de "coreografía", hemos dicho "coreográfico", deberíamos haber especificado: "coreomático". Sobre todo, no dejes que el *hérisson* sea conducido de nuevo al interior del circo o al zoológico de la "coreoesis": nada a mover (*choreoein*), tampoco "coreografía pura", ni retórica pura, ni *reine Bewegung*, ni "presentación de la verdad en la obra". Solamente esta contaminación y esta encrucijada, este accidente. El don de la danza no localiza nada, no tiene ninguna ubicación, su histrionismo ha terminado, te sigue sin que lo esperes, cortando el aliento, cortando todo vínculo con la coreografía discursiva y especialmente con la del *ballet*. En las cenizas mismas de la genealogía. Ni el fénix ni el águila, sino el erizo, ahí abajo, cercano a la tierra. Ni sublime ni incorpóreo; angélico, quizás, y únicamente durante un tiempo.

A partir de ahora dirás que la danza es una cierta pasión del movimiento singular, la firma que repite su dispersión, cada vez más allá del logos, "ahumana", apenas doméstica ni reapropiable para la familia del sujeto: un animal convertido, enroscado formando una bola, girado hacia el otro y hacia sí mismo, en suma un momento: modesto, discreto, cercano a la tierra, la humildad que persigues al moverte, transportándote así en el movimiento hasta más allá del movimiento, un *hérisson* catacrético, sus flechas a punto, cuando este movimiento inmemorial y ciego ve venir, sin oírla, la muerte.

La danza se puede enroscar formando una bola, pero lo hace también para apuntar sus afilados movimientos hacia el exterior; para asegurarse de que puede reflejar el movimiento o bailar la coreografía; pero nunca se vuelve a identificar consigo misma, nunca habla por sí misma como lo hacen aquellas máquinas portadoras de muerte. Su acontecimiento siempre interrumpe o desvía el saber absoluto, un ser autotélico próximo a sí mismo. Este "demonio del cuerpo" nunca se recoge, sino que se pierde a sí mismo y se desvía (delirio o manía), se expone al azar, preferiría dejarse despedazar por lo que se le viene encima. Sin un sujeto: tal vez hay coreografía y tal vez se deja, pero yo nunca la muevo.

Una coreografía nunca la muevo yo. El otro la mueve. El yo existe únicamente a la llegada de este deseo: aprender a través del cuerpo. Estirado, ofrecido hasta el punto de subsumir su propio soporte, y así, sin soporte

externo, sin sustancia, sin sujeto, absoluto del moverse por sí mismo, el “a través del cuerpo” se deja elegir más allá del cuerpo, del sexo, de la boca y de los ojos: borra los bordes, resbala entre las manos, apenas lo oyes, pero nos permite aprender el cuerpo. La filiación, un símbolo de elección concedido como legado, puede vincularse a cualquier movimiento, al momento, vivo o no, al repliegue, por ejemplo, del *hérisson*, entre vida y muerte, al atardecer o al alba, apocalipsis distraído, propio y común, público y secreto.

- Pero la coreografía de la que hablas, te estás desviando, nunca nadie la ha movido así, ni tan arbitrariamente.

- Tú la acabas de mover. Había que demostrarlo.

Recuerda la pregunta: “¿Qué es...?” (tí *estí*, *was ist... istoria, episteme, philosophia*). “¿Qué es...?” lamenta la desaparición de la danza: otra catástrofe. Al anunciar lo que es tal y como es, una pregunta aplaude el nacimiento de la estabilidad.

Mårten Spångberg es artista, coreógrafo y teórico afincado en Estocolmo. Con el arquitecto Tor Lindstrand inició *Internacional Festival*, una práctica en la que se encuentran la arquitectura y la coreografía. Es organizador y comisario de varios festivales en Suecia y otros países. Desde 2008 es el director del Máster en Coreografía de la Universidad ‘College of Dance’ de Estocolmo.

13 Notas

¿Por qué “El arte de crear danzas” ahora? Entre el “¿qué es...?” y la coreografía

Mårten Spångberg

1 “Triangulación” se refiere aquí a cómo, mediante la interacción de tres puntos, es posible definir no sólo nuestra posición, sino también nuestra dirección y velocidad. Es así como funcionan los sistemas de navegación como el GPS.

2 Gilles Deleuze. *Difference and Repetition*. Nueva York: Columbia University Press, 1994, p. 212.

3 Véase Manuel de Landa, Deleuze, *Diagrams, and The Open-Ended Becoming of the World*, en *Becomings, Explorations in Time, Memory, and Futures*. Elizabeth Grosz (ed.). Nueva York: Cornell University Press, 1999, pp. 29-41. De Landa, no obstante, no diferencia entre individuación y actualización.

4 Gilles Deleuze. “Method of Dramatisation”. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. Vol. LXII, 1967, pp. 89-118.



- [CdL#1] *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, André Lepecki
- [CdL#2] *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed.)
José A. Sánchez, Christine Greiner, Marina Garcés, Zeynep Günsür, Jaime Conde-Salazar, Claudia Galhós, Jacques Rancière
- [CdL#3] *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*, Isabel de Naverán (ed.), Rabih Mroué, Ric Allsopp, Victoria Pérez, Ixiar Rozas, Janez Janša, Goran Sergej Pristaš, Olga de Soto, Ana Vujanović, Jaime Conde-Salazar, Noemi de Haro, Rebecca Schneider y Märten Spångberg

Este libro recoge doce ensayos que reflejan aspectos fundamentales sobre los modos en que actualmente se aborda la relación con el pasado, la memoria, la contemporaneidad, la reidentificación corporal, los procesos de reconstrucción, el concepto de involucramiento, el paso del tiempo, el carácter efímero de la escena, el archivo o la documentación.

Numerosas prácticas escénicas actuales demuestran que el diálogo con el pasado, más allá de la nostalgia o la mitificación, replantea su propio presente para proyectar un futuro posible. Estas prácticas asumen la responsabilidad de re-situar al cuerpo como un signo social cultural y artístico relevante en lo que se refiere al rumbo de su propia historia. Hacer o practicar la historia no tiene tanto que ver con el deseo de formar parte de un discurso hegemónico sino con develar los modos en que la historia se escribe y advertir lo que la historia hace.

El lector encontrará en este ensayo reflexiones de artistas, teóricos y críticos, que coinciden en que la práctica artística permite plantear nuevas metodologías que revisen nuestra relación con los modos de hacer historia.



ISBN 978-846142802-1

