Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Doctorado en Artes

Se trata de Cuerpos
danza y tiempo

Doctoranda: Rut Pellerano

Directora de tesis: Analia Melamed

Año: 2022

INDICE

Agradecimientos 3

Prefacio 4

Introducción 6

Capítulo 1: *Cuerpos* 23

Capítulo 2: *Inventar el tiempo* 39

2.a. *Preludio* 40

2.b. *Excursus* 43

2.c. *Cuerpos críticos* 48

2.d. *Cuerpo-Tiempo* 54

Capítulo 3: *Arpías* 59

3.a. *Huellas* 60

3.b. *Despertar* 68

Capítulo 4: *Presente en el presente* 71

4.a. *Tomar el tiempo* 74

4.b. *Sombras* 76

Conclusiones 80

Notas 91

Referencias 98

Anexo I: Fotos 102

Anexo II: Dossier de obras 110

Bibliografía 118

AGRADECIMIENTOS

Quisiera manifestar mi agradecimiento en primer lugar, a la Universidad Nacional de La Plata por el espacio institucional donde pude llevar adelante esta investigación, así como a Analía Melamed quién accedió a dirigir esta tesis y me acompañó generosamente con sus observaciones y sugerencias durante todo el trayecto.

Aunque el proceso de escritura pareciera ser un proceso en solitario pienso que se forja también de todas aquellas lecturas -libros, ensayos, artículos- que acompañan, inspiran y generan nuevas preguntas. No menos importante son las conversaciones que se tienen con colegas y amistades sobre lo que se pretende llevar adelante y estas conversaciones también acompañan, inspiran y generan nuevas preguntas. Sin estos aportes este escrito no tendría lugar.

Tiempo y danza se unen en estas líneas; me resulta curioso pensar que atravesando el tiempo se forjaron las (mis) prácticas artísticas, el interés por el arte y la reflexión teórica, las ganas de (intentar) escribir, miles de preguntas sobre los procesos creativos, las ganas de "hacer" siempre presentes.

¿Por qué me importa la danza? me pregunto, pero no tengo respuesta.

PREFACIO

Hace un tiempo asistí a una conferencia sobre el expresionismo alemán. En ella, se habló sobre la relación de algunos pintores de este movimiento con la danza, Ernst Ludwig Kirchner entre otros. Se puso especial énfasis en la relación que Kirchner tuvo con Mary Wigman -destacada por sus innovadoras propuestas en danza- y como la había retratado en diferentes pinturas. Se nos relató también la costumbre de Wigman de bailar leyendo fragmentos del Zaratustra. Al decirlo una socarrona sonrisa asomó entre los labios del expositor al tiempo que afirmaba: _"¿qué habrá podido entender?". Risitas generales y asentimientos de cabezas hicieron eco a la afirmación. Recuerdo que me revolví incómoda en la silla, me pregunté [me pregunto]: ¿qué permite inferir que Mary Wigman no "entendía" nada de Nietzsche? ¿El mero hecho de danzar, de ser una bailarina, interrumpe *de facto* la comprensión, la reflexión? Incluso, imaginemos por un momento que la afirmación fuera cierta, ¿por qué reírse?. Por otro lado, ¿quién es el que "entiende"? ¿el filósofo [disertante]?

Mi consternación fue en aumento cuando se habló de Wigman como de una suerte de "musa" para Kirchner y, casi inmediatamente, se nos leyeron fragmentos de cartas entre ambos artistas. En ese intercambio de ideas puede leerse claramente que Kirchner no está estableciendo un diálogo con una "musa" sino, por el contrario, con una aliada de ruta, es decir, un diálogo entre artistas que se reconocen como semejantes, con búsquedas y aspiraciones que los acercan, ¿por qué limitar entonces este intercambio al ámbito de las "musas" ?

Repentinamente recordé algo que había leído alguna vez: en la entrada de su diario personal, fechada el 26 de Junio de 1910, Gyorgy Luckács escribía: "Los filólogos que están deificando a Mme. Stein para comprender su influencia sobre Goethe ¡son ridículos! Pero son todavía más ridículos los psicofilólogos que demuestran exquisitamente que ella ¡no ha comprendido en absoluto a Goethe! Por supuesto que no lo ha comprendido: quienes los comprendieron fueron Schlegel y Humboldt -pero de aquella "no comprensión" ha nacido *Iphigenia;* en tanto que de esta "comprensión" **nada** ha nacido". (Luckács, 1981: 96)

Sentada en esta silla, me revuelvo para superar
las molestias, los dolores, las pequeñas tensiones
que repercuten en cuello y cadera, con la mirada borrosa
clavada en algún espacio entre aquí y los objetos más
cercanos, me desplazo de nuevo, escucho
los ruidos de mi estómago, los tictacs del
reloj, me desplazo, me estiro, me acomodo, giro...
soy un cuerpo que escribe.
Solíamos fingir que el cuerpo no participaba,
que permanecía mudo y quieto mientras la mente pensaba
(Foster, 2013).

El tiempo es el nuevo vector de la expresión del artista
(Clark, 2023)

Solo hablan de arte o lo aman o dios sabe qué, pero tu eres arte
(Carta de John Cage a Merce Cunningham)

INTRODUCCIÓN

I

La presente tesis propone un estudio aplicado a obras sobre los vínculos que se establecen entre cuerpo y tiempo en la danza contemporánea. En efecto, consideramos como un síntoma de la contemporaneidad en danza el poner de relieve un cuerpo físico, tangible y sensible, un cuerpo que se compromete y reta a las representaciones estáticas de género, raza, sexualidad y capacidad física. Esta emergencia de una nueva manera de comprender la corporalidad afecta, según nuestra hipótesis, la temporalidad inmanente a la obra y une la relación singular entre danza y tiempo a la vulnerabilidad y finitud del cuerpo humano. Para llevar adelante nuestra investigación hemos trabajado conjuntamente con un *corpus* de escritos y con cuatro obras de danza que forman parte de la escena artística rosarina: **Cinco -ficción física**, **Vinculaciones Matéricas**, **Los sueños -fotomontajes escénicos** y **Acontece**.[1] Cada una de estas propuestas artísticas será central dentro del análisis que se desarrolla en cada capítulo de esta tesis y evidenciará una forma particular de percibir el tiempo. Volveremos en breve sobre estas afirmaciones.

La historia relativamente reciente de la danza moderna y contemporánea[2] puede ser presentada como un movimiento de emancipación que la sacó del estatus de arte subordinado al que estuvo durante mucho tiempo sujeta. El reconocimiento como campo de estudio y práctica autorreflexiva de estudio hacia fines del siglo XX es el fruto de una lenta evolución hecha de iniciativas aisladas, de fenómenos y procesos cruzados que ligan las innovaciones artísticas y miradas teóricas. Fenómenos que intentan romper fronteras que parecían inquebrantables.

Como dijéramos al inicio de esta sección, la presente investigación centra su problema de reflexión en la danza y, específicamente, en la danza contemporánea. Al hacerlo, las primeras preguntas que aparecen son, quizás, las más obvias: ¿qué es danza? ¿qué es danza contemporánea?

> Uno me dice de ella que es lo que es, y que se reduce a lo que aquí nuestros ojos ven; y el otro con gran firmeza mantiene que representa algo, y por lo tanto que no existe enteramente en sí misma, sino principalmente en nosotros. En cuanto a mí, amigos míos, mi incertidumbre sigue intacta… (Valéry, 2016: 60)

Como Paul Valéry, también nosotros podríamos afirmar que la incertidumbre a la hora de intentar definir la danza, la danza contemporánea, sigue intacta. Una forma de arte que muchas veces no termina de entenderse e incluso del que podríamos preguntarnos cuál es el carácter de "contemporáneo" de estas propuestas artísticas y cómo dicho carácter define estas prácticas.

Conscientes de que "contemporáneo" es una dimensión temporal en donde se prefigura una relación singular con el propio tiempo, el espacio de tiempo común; aquello que Nietzsche denominara "inactual" o "intempestivo" y que definía como la posibilidad de preguntarse por lo que es aceptado por todos,[3] es decir, una relación singular con el propio tiempo -como horizonte común- y del que, a la vez, se toma una cierta distancia. Como afirma Giorgio Agamben (2012: 19-31) ser contemporáneo comporta una capacidad de juego, un desfasaje y algo de coraje. Quien pertenece verdaderamente a su tiempo, continúa afirmando Agamben, quien es verdaderamente contemporáneo es quien no coincide perfectamente ni se adapta a sus pretensiones y es por eso, en este sentido, inactual -aquí Agamben sigue a Nietzsche- pero también precisamente por esto, y justamente a través de esta desviación y de este anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrarse a su tiempo.

Andrea Giunta (2014) analiza algunas marcas histórico-temporales que pueden asociarse a lo "contemporáneo": podría ser 1945, después de la segunda guerra mundial, o la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta o en el experimentalismo de los sesenta; pensado desde una perspectiva latinoamericana tendríamos que considerar, sostiene Giunta, sobre todo, la violencia represiva de las dictaduras, el Consenso de Washington[4] y el liberalismo de los años noventa. Sin embargo, "las fechas no hacen más que señalar un observatorio desde el cual reconocer las transformaciones que se han operado y que señalan un cambio en la manera de formular los lenguajes del arte" (13). Tal vez se trata simplemente de reconocer lo contemporáneo "cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra" allí donde "los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden" (10). Tanto como una modalidad creativa o como un sesgo estético y ético, "contemporáneo" cuestiona también la disyuntiva entre los mundos ficticios desplegados por la obra de arte y las experiencias cotidianas del espectador.

Por su parte, Boris Groys (2014) propone una forma inusual de entender la idea de "contemporáneo":

> Ser con-tempo-ráneo no necesariamente significa estar presente, estar aquí y ahora; significa estar "con el tiempo", más que "a tiempo". "Con-temporáneo" en alemán es *zeitgenossisch*. Como *Genosse* quiere decir "camarada", ser con-temporá-neo *-zeitgenossisch-* puede entenderse como ser un camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas, cuando tiene dificultades. (Groys, 2014: 93)

Además, Groys caracteriza lo contemporáneo en arte como *time-based art* en el que, contra las percepciones modernas del tiempo lineal y progresivo, "el arte empieza más bien a documentar el presente repetitivo, indefinido y quizás incluso infinito" (94). Es decir, si las condiciones contemporáneas de vida transforman nuestra experiencia del tiempo, las formas de arte contemporáneas dan cuenta de esa modificación.

Isabel Carvallo (2015: 95) ubica el comienzo de la contemporaneidad en danza en el *Manifiesto NO* de Yvonne Rainer de 1965.[5] En él, Rainer niega lo espectacular de la escena, proponiendo en cambio una escena neutral, en donde el movimiento no representara nada más que movimiento y en donde la naturaleza de la obra se centrará en la presencia objetiva del cuerpo danzante[6] en escena.

Según Michel Bernard y Veronique Fabbri (2004) la voluntad de designar la danza con los términos "moderno", "posmoderno" o "contemporáneo"[6] corresponde a un deseo de clasificación, la necesidad de poder saber "dónde estamos" que remite al tiempo de la filosofía occidental, un tiempo que se desarrolla, con un antes y un después, según una progresión. En la misma dirección, Laurence Louppe (2011: 35) opina que una concepción lineal y progresiva de la historia de la danza ya no es aceptable hoy en día. Porque "en danza, hay avances deslumbrantes y premonitorios, del mismo modo que hay retrocesos, retrocesos y abdicaciones". Por ello, en lugar de estudiar las obras coreográficas a partir de una cronología histórica, nos invita a "navegar entre los estados del cuerpo, como tantas encarnaciones de la historia, mucho más profundas de lo que dictarían las etapas aparentes de una cronología" (36).

Para Rudi Laermans (2013: 215) si la expresión "danza contemporánea" es entendida en un sentido temporal indicaría entonces, una zona experimental inestable y constantemente redefinida en la que artistas con distintas formaciones cooperan y de una manera aparentemente ilimitada combinan texto, movimiento físico, video-tecnologías, iluminación y géneros musicales diversos. "Desde mediados de los

noventa, la danza contemporánea se ha convertido en el principal laboratorio de las artes escénicas".

Retomando nuestra inquietud inicial -¿qué es danza? ¿qué es danza contemporánea?- podemos afirmar que, como otras disciplinas artísticas, la danza contemporánea ha gestado una enorme variedad de producción e innovación desde los inicios del siglo XX. La variedad de propuestas y experimentaciones, que no pueden encasillarse en un programa artístico homogéneo, dificulta explicar en conceptos simples, aquello de lo que se trata esta danza. Estos nuevos formatos escénicos podrían reunirse simplemente bajo la designación de *prácticas,* prácticas artísticas, donde los artistas se presentan también como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos consensos establecidos.

No obstante, creemos que ciertos aspectos que conforman el universo de la danza contemporánea aparecerán en la lectura de estas páginas, aún si se guarda una visión amplia de lo que ésta pueda ser. A los fines de enmarcar el proceso investigativo, proponemos entender como danza contemporánea a aquellas propuestas y enfoques técnicos que abarcan un tiempo común, en cuyo centro se encuentra el cuerpo, el movimiento y la quietud del cuerpo, como campo de relación con el mundo, "como instrumento de saber, de pensamiento y de expresión" (Louppe, 2011: 61), una danza en desconstrucción, una danza de investigación, que nos invita a replantear nuestras ideas sobre el arte.

Antes de continuar nuestra argumentación quisiéramos dar lugar a un interrogante más que en su formulación nos parece una marca de contemporaneidad, en su bello texto *Las danzas del tiempo* (2012) Geisha Fontaine se pregunta: "¿Qué será la danza contemporánea actual dentro de una centena de años? ¿Seguirá siendo calificada de *contemporánea*?" (102)

II

Desde principios del siglo XX la danza generó una serie de cambios, desde la danza institucionalizada hacia otras formas de entender el movimiento y el cuerpo. Quizás uno de los ejemplos más difundido sean las danzas libres de Isadora Duncan, libres no sólo en sus propuestas de movimientos sino que también libres con sus pies descalzos y sus ropas ligeras. Tradicionalmente, el cuerpo en escena ha sido un cuerpo que representaba los ideales del *status quo* dominante, a modo de monumento conmemorativo. Así, se

impuso un cuerpo que representaba el resultado de una disciplina, traducido en una técnica específica, realizable por cuerpos específicos y exclusivos, cuerpos moldeados y estilizados según los cánones vigentes. Representaciones de género, raza, relaciones sociales y poder al servicio de los valores de la cultura hegemónica.

Los primeros desplazamientos y preocupaciones que fueron modelando un cambio en el seno de este arte estuvieron marcados por encontrar disciplinas que no castigaran al cuerpo, que no lo moldearan desde un supuesto externo, una perspectiva somática que provocó un desentenderse y un rechazo de la idea de un cuerpo "triunfante" es decir, el rechazo de una idea de cuerpo donde la figura humana se muestra en un estado de "perfección, fuerza y belleza" que se determinan desde una perspectiva hegemónica.

Otro desplazamiento que se dio en el seno de la danza contemporánea fue el abandono del modelo de aprendizaje por imitación. Salvo contadas excepciones, la danza contemporánea no trabaja con modelos externos, sino en una experiencia de su propia génesis, de una atención a sus procesos de emergencia. Es decir, que el hacer del gesto nos exige tener conciencia de los resortes de percepción implicados en la acción. A partir de los años sesenta aparece la idea de "improvisación" como una práctica en la que los bailarines crean movimientos y secuencias "en el momento". Utilizada como elemento de investigación y búsqueda, la improvisación tomó un vuelo inesperado al crear un momento único, un espacio de escucha atenta, desinteresada, sin juicios de aquello que los une: el movimiento. Además, la improvisación ahonda e insiste fuertemente en aquello tan frecuentemente atribuido a la danza, su carácter de efímero. La improvisación puesta en escena insiste en este carácter de momento irrepetible y único, no importa cuantas veces los cuerpos danzantes suban a escena; no hay ensayo, no hay repetición; es, ahora, lo ves, ya no es. La fuerza y la potencia del hecho improvisado se juega en el encuentro, el *momentum* que no debe ser entendido sólo como "momento" sino más bien como el "aquí y ahora del acontecer".

Esta expansión continúa hasta nuestros días poniendo el acento no sólo en cuestiones formales sino preguntándose por las raíces mismas de ese lenguaje de movimiento y su función simbólica, incluso cuestionando si el movimiento es consustancial a la danza o si, como afirma el teórico crítico André Lepecki (2009), la danza está ya agotada de tanto movimiento.

Esta expansión ha llegado al punto de permitir que el cuerpo, los cuerpos, hablen según son y sobre todo se pregunten cómo han llegado a ser lo que son, es decir cómo se ha construido una forma específica de movimiento, en una imagen concreta, en referencia

a qué patrones culturales, de género, de raza, de status social, de poder, de contrato visual o de modelos de salud. Hoy el cuerpo es usado no sólo como una temática o contenido de la obra, sino también como el espacio contenedor donde ésta se desarrolla.
La danza, tan poco objetivable, tan difícil de asir y tan efímera, se transmite, se aprende y se experimenta desde la potencia del cuerpo, desde lo que el cuerpo hace. Ahora bien, lo que el cuerpo "sea" se nos suele escapar; perspectivas biológicas, simbólicas, filosóficas, sociológicas, etc. no terminan de definirlo y ponen de manifiesto toda la diversidad que puede encerrar la idea de cuerpo. Además, el cuerpo humano pone en evidencia una fugacidad ya que el sello de lo transitorio y lo pasajero está impreso en él como una huella indeleble.

> Que el cuerpo humano sea efímero no significa solamente que está destinado de antemano, por bello, fuerte, perfecto que parezca, a la decrepitud y a la muerte, sino que, de manera más esencial, al no ser en él nada inmutable, las energías vitales que despliega, las fuerzas físicas y psíquicas que pone en movimiento, sólo pueden permanecer un breve instante en su estado de plenitud. Se agotan desde el momento mismo que se ejercen. Como un fuego que se consume quemándose… (Jean-Pierre Vernant, 1990: 24).

Esta impronta ha ligado íntimamente la danza y el tiempo; especialmente a partir del carácter de efímero que se le adjudica -concepto que será revisado a lo largo de estas páginas- y, junto a ella, a todas las artes del movimiento. Así, "efímero" como atributo de las artes del movimiento nos vuelca de lleno con una de las problemáticas fundamentales en relación al arte: la idea de perdurabilidad.
Según el trabajo de investigación de Paola Belén y Daniel Sanchez (2019) es la fundamentación renacentista de Marsilio Ficino -con su síntesis de platonismo y teología cristiana- la que dio lugar a ciertas determinaciones que fueron consideradas como definitorias de la obra de arte; entre las que se encuentra su objetualidad, su espiritualidad y su carácter cerrado, único e irrepetible. A partir de estas concepciones de arte, centradas en la objetualidad de la obra, es que la cualidad de permanencia aparece como inherente a toda *obra de arte* y que resultará problemática para las artes del movimiento, así como también para la música. Vale aclarar, que las relaciones entre arte y tiempo son extremadamente complejas, que a menudo las propias manifestaciones artísticas constituyen indagaciones sobre el tiempo y sobre la condición temporal humana, sobre la finitud y la mortalidad. Pero en la mencionada cualidad de permanencia leemos un deseo, una búsqueda de eternidad, aquello que le está vedado al ser humano. Desde esta perspectiva, el arte aparece como un desafío para todo aquello

que está condenado a desaparecer, una especie de redención estética de la vida y de la historia, en el tiempo extra temporal de las formas.

En la lectura de algunos teóricos del arte contemporáneos encontramos las siguientes afirmaciones: Hans-Georg Gadamer (1997) sostiene que toda obra de arte posee una suerte de tiempo propio, una suerte de procesos-de-tiempo desde la cual se nos invita a "demorarnos" (110-113). En este detener el tiempo, en este demorarse, se logra una superación del tiempo. En su ensayo *El origen de la obra de arte* de 1935 Martin Heidegger (1996) consideraba que el arte *auténtico*[7] posee una cualidad "atemporal" que lo distingue. Theodor Adorno (1983) afirma que mediante la duración el arte protesta contra la muerte y así el arte es la apariencia de aquello a lo que la muerte no se acerca. Tras estas afirmaciones Adorno agregará que ese modelo de duración está construido sobre el modelo de la propiedad privada donde lo espiritual debe volverse, como lo material, propiedad, sin embargo, agrega, "numerosas obras de arte querrían perderse en el tiempo a fin de no ser presas de éste" (46). Es decir, la posición de Adorno podría ser pensada también como crítica respecto a la "voluntad de durar", que puede sofocar a la obra.

Evidentemente, no sostenemos que haya una línea teórica común entre los autores mencionados precedentemente, las citas escogidas sólo intentan mostrar una posición respecto de lo que "define" una obra de arte. Posición que también ha sido puesta en duda o directamente, descalificada, olvidada, como por ejemplo en las primeras vanguardias o desde el movimiento performático.[8] La variedad de materiales, soportes, contextos, temáticas, la disolución de los límites disciplinares, la irrupción del arte en contextos cotidianos, la transformación de objetos utilitarios en obras y el desarrollo de propuestas multimediales, son sólo algunos de los aspectos en los que se advierte la ampliación de las fronteras de lo artístico.

Sin embargo, al retomar la idea de la perdurabilidad como una cualidad aparentemente inherente a toda obra de arte, que valida su condición de tal, buscamos evidenciar lo que esta concepción ha implicado para la comprensión, o mejor dicho, para la falta de comprensión, de la danza como arte.

Por un lado, significó una suerte de "minoría de edad" con respecto a cualquier otra forma de manifestación artística. Por otro, y paradójicamente, la exaltación y la presencia en escena de un cuerpo que no es cuerpo: una visión idealizada del cuerpo danzante, un cuerpo que se presenta como infatigable y eterno. Para muchos teóricos,

todo sucede como si el cuerpo que baila tuviera que ser despojado de todo lo que pudiera recordar que *es* un cuerpo, es decir, un cuerpo sustraído a su propia condición.

En este punto es interesante destacar el giro conceptual que el movimiento de performance le dio al concepto de efímero. En lugar de llorar por lo que no "permanece" los artistas de la performance abrazaron con alegría lo precario como concepto de existencia. Enfrentando directamente una lógica capitalista de consumo y apropiación, los performers afirmaron su práctica como una práctica que resiste a la circulación equilibrada de las finanzas "ya que no ahorra nada, solo gasta" (Barbara Hang-Agustina Muñoz, 2019: 20). Así, el carácter de efímero ya no sería una carencia sino, precisamente una fuerza frente a "un contexto cultural que *perversamente* determina que lo efímero -y no la dictadura del capital, el cierre de los sentidos o el cuerpo colonizado- es el justo opuesto a la vida" (Eleonora Fabião, 2019: 28). Lo efímero se afirmaría -contrariamente a la nostalgia de lo que pasa sin remedio- como única posibilidad de estar con y en el presente.

> Estoy llorando lo fijo que ya no tiene más sentido en vez de aceptar con enorme alegría lo precario como concepto de existencia. (Lygia Clarck citado en Fabião, 2019: 26)

Si, como vimos, al ser definida como parte de las artes vivas, artes que tienden a desaparecer o arte efímero, la danza conlleva desde ya una marca que la liga profundamente a lo temporal. En este sentido, las artes escénicas están más cerca del fenómeno del tiempo, la danza no es un arte tangible, el cuerpo no es eterno y el tiempo no es estático. Además, la materia misma en la que se desarrolla, el cuerpo humano, es igualmente decisiva para la concepción del núcleo temporal propio de la danza. Es por ello que insistiremos en pensar que **se trata de cuerpos**. Allí donde otras líneas teóricas quisieran poner metáforas, nosotros afirmaremos que se trata de cuerpos, cuerpos reales que danzan, transpiran, respiran, gozan, se cansan y mueren.

Finalmente, la problemática del tiempo es una de las grandes cuestiones de la danza contemporánea "a veces como fuente de inspiración casi exclusiva, otras veces, por el contrario, objeto de la mayor sospecha" como afirma Louppe (2011:131) quien nos recuerda que tanto Rudolf Laban[9] como Mary Wigman[10] desconfiaban de la atención excesiva que la cultura occidental le otorgaba al tiempo a diferencia de Merce Cunningham[11] para quién su danza no era sino, una epifanía del tiempo.

Para acompañar la afirmación de Louppe es que nos permitimos aclarar brevemente que Laban y Wigman, como precursores de la danza moderna europea, dieron prioridad en sus investigaciones de movimiento a la relación con el espacio. Laban afirma que el

movimiento es pensamiento, emoción, acción, expresión y está presente en todo aquello que forma el mundo externo e interno del ser humano. Así, el espacio surge a través del movimiento y a la vez, es el espacio el que determina la relación entre los objetos y las personas. En relación a la danza, el espacio posibilita la producción de expresión y significado. En sus últimos escritos Laban llega a oponer espacio y tiempo; dando prioridad al primero al ser el lugar de las simultaneidades y la contingencia. El tiempo, lugar de la sucesión y encadenamientos, según Laban, está sujeto a la causalidad. Laban afirma que en nuestras memorias originarias sigue balbuceando un saber sobre la naturaleza del espacio que ha sido atrofiado por la idea de tiempo, sometida a la causalidad y a la producción moderna (Louppe, 2011:131). En coincidencia con Laban, Wigman afirmará que el tiempo es un esquema predeterminado del exterior y no, como el espacio, generado por el cuerpo danzante. "De hecho, para Wigman, la musicalidad del movimiento no tiene nada que ver con el tiempo (…) Wigman considera el ritmo poético del movimiento como una integración de los espesores espaciales por medio del cuerpo, como una serie de roces, de colisiones lentas y tensiones, mediante las cuales el movimiento siente la presencia de almas y cuerpos en su trayectoria." (132).

En el extremo contrario a estas posiciones encontraremos a Cunningham, siendo él uno de los precursores de la danza moderna norteamericana. Para Cunningham, el tiempo es materia suprema "la estructura de todas mis danzas está en el tiempo" afirma (citado en Fontaine 2012: 82). En efecto, Cunningham sostendrá que el tiempo no se adhiere al movimiento como un valor añadido, sino que procede de la esencia misma del gesto ya que si el tiempo y el espacio cambian el gesto también cambiará. "El tiempo es, a través del movimiento que suscita, la emanación inspirada de una conciencia" (Louppe, 2011: 133).

> Laban se encuentra todavía en la crisis destructiva de los esquemas impuestos al individuo por la civilización industrial: se debate en medio de engranajes eficaces a la vez del cuerpo trabajador oprimido y del pensamiento positivista, del que intenta extirpar una conciencia distinta. En una etapa más tardía, Cunningham, por su parte, ya se ha alejado más allá del horizonte de nuestra cultura. Al espacio-tiempo de densidad y de obstáculos, trabajado por el cuerpo wigmaniano, él opone la mecánica temporal de los fluidos, el agua como medio continuo y como mutación. (Louppe 2011: 135-136)

Coincidimos con Fontaine (2012) que la danza contemporánea se encuentra ligada a lo temporal de múltiples maneras, también coincidimos con su hipótesis que permite unir la singularidad de la relación entre danza y tiempo a la finitud humana materializada por el cuerpo humano. A lo largo de estas páginas seguiremos este hilo conceptual que nos

permitirá sostener que la danza contemporánea crea figuras del tiempo, un tiempo creado, comprimido, dilatado, un tiempo "producido" en escena en la que lo temporal surge como fuerza poética. "¿Es el tiempo el que forma la danza o es la danza la que forma su tiempo? ¿el tiempo de la danza es comparable al de otras artes o presenta un carácter único? ¿La danza dice algo acerca del tiempo que otras artes no dicen?" (25) Estas preguntas que Fontaine formula en su texto, junto a otras, irán abriendo el campo investigativo.

Pretendemos entonces, propiciar un cambio de perspectiva, "si alguna aportación me gustaría proponer en relación con los estudios de danza, es la considerar de qué maneras la coreografía y la filosofía comparten ese mismo interrogante político, ontológico, fisiológico y ético fundamental (...) ¿qué puede hacer un cuerpo?" (Lepecki, 2009). Esta pregunta, que retoma las palabras de Baruch Spinoza,[12] ha sido visitada por muchos pensadores y teóricas de la danza y las artes performáticas; en esta investigación tendremos también esta pregunta en nuestro horizonte, con una pequeña adición: ¿qué puede hacer un cuerpo que danza?

III

A partir de lo enunciado podemos afirmar que nos proponemos abordar la problemática que presenta la categoría de tiempo en relación a la danza y más específicamente, en relación a las composiciones de obras de danza contemporánea. Como adelantáramos, en esta investigación al hablar de danza nos referiremos a la danza en tanto que danza contemporánea sin que sea, por tanto, una investigación en torno a su historización, ni la compleja búsqueda de sus orígenes.

Como anticipamos en el punto I de esta introducción, la presente tesis propone un estudio aplicado a obras sobre los vínculos que se establecen entre cuerpo y tiempo en danza contemporánea. Privilegiamos la centralidad de esta investigación en la práctica artística de la danza contemporánea en primer lugar, porque ésta, como síntoma de contemporaneidad, pone de relieve un cuerpo físico, tangible y sensible que danza, un cuerpo que se compromete y reta a las representaciones estáticas de género, raza, sexualidad y capacidad física. En segundo lugar, por los interrogantes que esta práctica implica a la idea de temporalidad. Por último, por ser el espacio desde donde he desarrollado mis propias prácticas artísticas.

Resumiendo, nos referiremos a la danza en tanto que danza contemporánea y en tanto que producción artística, el fruto de la creatividad humana. Una propuesta que se define por sus investigación y gestos -coreografiados o no-, que tiene por objetivo su puesta en escena y presentación frente a un público, bajo la técnica de la danza contemporánea.

La categoría de tiempo no será entendida como un dato inmediato, mensurable o técnico —como la velocidad, los ritmos o los minutos—, sino como una dimensión poética que se abre en cada manifestación artística y que es inmanente tanto a la experiencia productiva como receptiva de cada obra. Se trata de un tiempo signado por elementos como el instante, la duración, la suspensión, la memoria, lo efímero, la hibridez, la quietud y la construcción-destrucción: un flujo vital, una condición del devenir.

Un tiempo creado, inventado que, reunido en una poética, aparecen, según nuestra hipótesis, más allá de la búsqueda investigativa que las propuestas artísticas elegidas se hubiesen dado como motor creativo. Es decir, por un lado, es la mirada que esta investigación sostiene. Por otro lado, su aparecer está ligado a una marca de temporalidad que, como ya afirmamos, toda propuesta de danza contemporánea conlleva. No desconocemos que todas las artes pueden reivindicar dar forma al tiempo, pero intentaremos mostrar que en danza contemporánea se gesta una situación singular, un encuentro inmediato, al interior de la composición en la que el tiempo se organiza, se fracciona, se define.

En este trabajo de investigación asumimos el riesgo de intentar escribir poniendo en un plano de igualdad lo que comúnmente encontramos separado: “teoría” por un lado y “práctica” por otro, en este caso, prácticas artísticas. Al hablar de plano de igualdad nos referimos a que pretendemos correrno s de ese lugar que divide teoría-práctica, mente-cuerpo, etc. dicotomías por demás conocidas pero que conservan aún hoy cierta vigencia; por el contrario, sostendremos que no existe uno sin el otro y que no hay una primacía de uno sobre otro. Con una salvedad más, al hablar de teoría no nos referimos solamente a la reflexión filosófica sino también a la voz, la palabra escrita de aquellos artistas que dan cuenta de sí, de su prácticas y búsquedas.

Como afirma Fontaine (2012) “por una vez escribir la danza mediante una danza”. No es a partir de una “filosofía de la danza” ya establecida como concebimos las modalidades de la reflexión, sino acogiendo, para elaborarlas conceptualmente, las cuestiones que surgen en la danza, como modo también del pensamiento, “la danza contemporánea ha planteado de manera explícita una salida de estos dualismos tradicionales. Para ella, el cuerpo piensa y produce sentido” (Louppe, 2011: 75). Este

enfoque nos ha llevado a constatar que los filósofos y pensadores hablan muy a menudo de la danza de manera abstracta e idealizada, sospechando, pero sin abordar realmente, el carácter irreductible de esta forma de arte. Prestar atención a la danza no sólo nos lleva a revisar categorías estéticas sino también a revisar problemas filosóficos más generales. Daremos lugar a este recorrido con una clara conciencia de que, como al inicio de cualquier proceso creativo/investigativo, no tenemos claro todo el camino, pero sí la certitud de querer perseguir estos indicios.

En cuanto a las prácticas artísticas, y es otra decisión que fue tomada en los albores de este proyecto, no nos referiremos a obras/coreógrafos emblemáticos de la danza contemporánea internacional tales como: Trisha Brown, Steve Paxton, Pina Bausch, Jerôme Bel, Sidi Larbi Cherkaoui, Lucinda Childs, Anne Teresa De Keersmaeker, Ohad Naharin, por nombrar sólo algunos de ellos. Reconocemos profundamente la trayectoria y las puertas que estas propuestas han abierto. Han sido causa de inspiración, de sueños; sus obras generaron -y siguen generando- nuevas propuestas en numerosas creaciones contemporáneas. Sin embargo, sus trabajos han sido tratados extensamente en variados escritos, análisis e interpretaciones. Conocemos también toda una serie de propuestas y trabajos realizados en nuestro país a los que les acordamos el mismo valor que a los anteriores. Sin embargo, daremos lugar a otras obras/autores o creaciones/prácticas, que no forman parte de referencias teóricas ya abordadas o, simplemente, obras de danza contemporánea menos conocidas que sin embargo tienen algo que ofrecer a nuestro análisis.

Particularmente, he privilegiado el trabajo de artistas cuyas propuestas tuve la oportunidad de ver en la ciudad que habito. Por lo tanto, me referiré a la escena rosarina, lo cual no implica, una vez más, negar el horizonte artístico nacional e internacional. Lamentablemente, no todos los artistas o colectivos de artistas que contribuyen a la corriente creativa de la ciudad son mencionados aquí, de lo cual me disculpo ante ellos, pero este trabajo no pretende una investigación de las propuestas de danza *de* la ciudad de Rosario como sí, analizar ciertas obras de danza contemporánea en su relación con la problemática del tiempo y en profundizar ciertas preguntas para desprender de ellas nuevas perspectivas de análisis. Desde este marco deben entenderse las obras de danza que se proponen en este escrito.

Así, **Cinco -ficción física**, **Vinculaciones Matéricas**, **Los sueños -fotomontajes escénicos** y **Acontece**, cuatro propuestas escénicas de danza contemporánea de la ciudad de Rosario fueron elegidas para la presente investigación, de las cuales

encontrarán de manera detallada las correspondientes fichas artísticas y sinopsis en el Anexo II.[13] Cada una de estas propuestas artísticas dará lugar a un capítulo de esta tesis y evidenciará una forma particular del tiempo. La independencia argumentativa aparente de los capítulos encuentra su síntesis en las conclusiones a partir del concepto de "acontecimiento". Es decir, la aparente independencia argumentativa de los capítulos no implica una fragmentación absoluta del discurso, sino que responde a una estrategia que permite abordar el objeto de estudio desde múltiples perspectivas sin perder de vista una unidad subyacente. Esta unidad se hace evidente en las conclusiones, donde se establece una síntesis que articula las distintas líneas de análisis en torno al concepto de "acontecimiento" que operará como un eje vertebrador de diferentes conceptos que aparecerán a lo largo del texto, revelando que entre los capítulos no hay rupturas, sino variaciones dentro de un mismo campo de pensamiento. Así, la independencia relativa de cada sección permite una exploración detallada y específica de diversos aspectos, mientras que la síntesis final no solo unifica el contenido, sino que también evidencia el carácter dinámico y procesual del conocimiento. La idea de acontecimiento, entendida como algo que irrumpe, transforma y resignifica, se convierte entonces en una clave interpretativa que otorga coherencia al conjunto, permitiendo una lectura en la que lo múltiple y lo unitario conviven en tensión productiva.

En un ajustado resumen de lo que podrá leerse a lo largo de estas páginas, podemos enunciar que el primer capítulo abordará la centralidad de los cuerpos en escena, en tanto que cuerpos *vivos* que transpiran, gritan, se cansan. A través de este rasgo, esta impronta a la vez física y temporal, se analizará críticamente ciertos posicionamientos sobre el cuerpo danzante en escena resignificando, a la vez, el concepto de efímero con el que habitualmente se define a la danza como arte. El capítulo dos, se sumerge en el concepto de "duración" y a partir de allí intentará comprender cómo una pieza coreográfica puede crear su propio tiempo. El tiempo entendido como duración y como "embudo siempre cambiante" nos permitirá acercarnos a la materialidad del tiempo vivido. El tercer capítulo, analiza en profundidad la creación de imágenes como elemento único para desmontar percepciones históricamente establecidas. Así, el juego del fotomontaje permitirá hacer un ejercicio de memoria, que aún si no es directo ni lineal permitirá un "choque" de tiempos donde la danza será el campo privilegiado que reabra instancias que parecían imposibles. El cuarto capítulo se zambulle en el juego del presente y privilegiará la manifestación del instante, como fractura de la experiencia y como cualidad constituyente de un acto de danza.

A lo largo de estos capítulos los conceptos de “cuerpo-historia”, “cuerpos críticos” y “cuerpo-tiempo”, tejerán una red argumentativa que nos permitirá vislumbrar la danza contemporánea como un acontecimiento en el que la centralidad de los cuerpos en escena no solo se manifiesta como una presencia física, sino como la expresión misma de una temporalidad. Cada cuerpo como cuerpo-historia está atravesado por experiencias, memorias y significaciones que se inscriben en su movimiento. En este sentido, los cuerpos en danza contemporánea no son meros ejecutantes de una técnica, sino que devienen cuerpos-críticos, que desafían convenciones y abren preguntas sobre la condición humana. Así, el concepto de vulnerabilidad emerge como un eje central en esta relación, ya que el cuerpo en escena no es un objeto inmutable, sino permeable a las fuerzas que lo atraviesan. La danza contemporánea hace de esta fragilidad una potencia, evidenciando cómo el cuerpo puede ser tanto resistencia como exposición, tanto materia como significado. Así, el acontecimiento dancístico se vuelve un espacio donde la historia individual y colectiva se entrelazan en un tiempo vivido donde no solo se ejecutan movimientos sino que se hacen visibles la tensiones temporales que los atraviesan convirtiéndose en cuerpo-tiempo.

Cinco -ficción física y **Los sueños -fotomontajes escénicos** no serán analizadas en su totalidad compositiva sino que es a partir de ciertas imágenes que nos conmovieron especialmente que desarrollamos nuestro análisis. Estas imágenes fueron elegidas por su potencia; por lo que despertaban y revelaban al mismo tiempo. Tiempo híbrido, tiempo detención, tiempo monstruoso, tiempo de sostén. Formas del tiempo que se abrieron a nuestra percepción a partir de la presencia contundente de los cuerpos danzantes en escena y que pusieron de manifiesto la pregunta: ¿qué cuerpo está en juego? advirtiéndonos de esta forma, de la ceguera ideológica de pensar que en escena los cuerpos pueden ser neutros. Se tratará entonces, de percibir “cuerpos críticos” que saben de sí en su devenir.

Vinculaciones matéricas y **Acontece** fueron analizadas en su totalidad. En **Vinculaciones matéricas** leímos la marca temporal como creación del tiempo a partir del juego arquitectural de construcción/destrucción que atraviesa toda la pieza y el eje vincular de sus elementos compositivos. **Acontece** es, de todas las obras propuestas, la única en la que sus creadoras definieron la marca temporal como eje de su investigación, esa marca temporal les fue dada por la fisicalidad del espacio elegido; en donde el instante, el estar presente en el presente, se mostró como ineludible merced a

las caídas y deslizamientos. Una búsqueda sobre la capacidad de obrar y reaccionar en el instante, una inestabilidad reivindicada.

IV

Hace muchos años asistí a mi primer espectáculo de danza contemporánea. A mis 17 años, quedé maravillada por los cuerpos en movimiento en el escenario, sin comprender del todo la cantidad de personas y elementos que intervienen en una sola presentación. Con el tiempo, comprendí que lo que ocurre en escena es apenas la parte visible de una compleja cadena de trabajo colectivo. También descubrí la fragilidad económica y estructural que atraviesa esta profesión. Años después, tuve la oportunidad de experimentar la danza desde otro lugar: estar en escena. Viví en carne propia el proceso creativo, la intensidad emocional que lo acompaña, el vértigo de un estreno y la incertidumbre constante de buscar financiamiento. Un camino lleno de entrega y pasión, pero también de tensiones y desafíos, un período de trabajo intenso que se sostiene no sin contradicciones.

Encontramos aquí otro signo de contemporaneidad en el hacer de la danza contemporánea, que está dado por el modo en que se gestan y se producen las propuestas artísticas. La idea de "obra" se va dejando paulatinamente atrás, así como resulta cada vez más difícil pensarse en un marco de compañía de danza estable. Hoy, se generan colectivos flexibles y se trabaja por proyectos. En algunos lugares se abren espacios para residencias artísticas que permiten la creación de proyectos individuales y de colectivos puntuales en un lapso de tiempo determinado. De alguna manera aparecen obras "todo-terreno", en el sentido en que se gestan para ser presentadas en diferentes espacios, ciclos o propuestas. Es decir, se generan dispositivos abiertos que permiten la re experimentación donde cierta improvisación puede darse en cada momento de su actualización. Como lo enuncia Silvio Lang (2019) en su "Manifiesto de la práctica escénica" (113-122) la obra se ha vuelto secundaria en relación a la actividad artística, de lo que se trata es de inventar prácticas donde surgirán afectos y conceptos inéditos.

En ese interjuego se gestan también tiempos diferentes, el tiempo en escena [presente] que esconde y muestra, a la vez, todo el tiempo recorrido [pasado] por los cuerpos danzantes hasta llegar a ese "ahora" escénico. A su vez, hay un tiempo que viven los espectadores, que puede ser "presente", en el presente del desarrollo de la propuesta artística y que es también el tiempo de su percepción en el instante. También es "futuro"

por todo aquello que reverbera en el tiempo, como imagen, como resto que palpita en un "después" de la presentación. Como afirma Fontaine (2012) "el tiempo de la danza es perturbador" (77).

Louppe, (2011: 95) habla de los cuerpos como una "geografía de relaciones", en lugar de verlos como entidades separadas, se fija en lo que los une: en primer lugar, ve un vínculo horizontal entre cuerpos presentes en la misma temporalidad. En segundo lugar, ve un vínculo que trasciende las temporalidades. Habla de un "cuerpo-historia", porque "todos los cuerpos que hicieron la danza contemporánea siguen con nosotros (...) Como una vibración permanente de movimientos dentro de nosotros que vienen de otro tiempo" (45). Así, cada cuerpo danzante recuerda sus pasos y traza otros. Vinculados entre sí en un diálogo continuo, los cuerpos circulan. Se cruzan, se superponen, se ayudan, se influyen y también, entran en conflicto.

En una posición que, sostenemos, coincide con la de Louppe, Lepecki (2013) argumenta que los bailarines del mundo entero vuelven cada vez sobre su propio rastro y el de la historia de la danza y, paradójicamente, este modo de volverse y retornar a todos esos rastros se ha convertido en una de las marcas más significativas de la coreografía experimental contemporánea. Lepecki introduce el concepto de "deseo de archivo" para analizar lo que llama "recreaciones".

Según el autor, las recreaciones no intentan ni explorar un pasado extraviado ni pretenden modular una imagen a través de una lente nostálgica; lo que Lepecki sugiere es que el deseo de archivo en danza debe ser tomado como una referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos no agotados. Es decir, recrear obras no para fijarlas en su posición singular (originaria) sino para desbloquear, liberar y actualizar las numerosas compatibilidades e incompatibilidades de una obra que la instancia originaria mantuvo en reserva. Lo que Lepecki denominará "actualizaciones encarnadas". Lepecki, en consonancia con el giro hacia la recepción de la estética en el siglo XX, afirma que las recreaciones transforman todos los objetos autorales en fugitivos en su propio hogar, este es el imperativo político-ético para que las recreaciones no solo reintenten, no solo señalen que el presente es diferente del pasado, sino que inventen, creen algo que sea nuevo y que no obstante participe plenamente de la nube virtual que rodea a la propia obra originaria y que a la vez elude los deseos del autor/es como "última palabra" sobre el destino de una obra. Recrear significará difundir, excorporar. Entender la danza como un sistema dinámico de incorporaciones y excorporaciones permitirá entender la danza, afirma el autor, no

solamente como aquello que desaparece (en el tiempo, a través del tiempo) sino también como aquello que pasa alrededor (entre y a través de los cuerpos de los bailarines, espectadores, coreógrafos) y como aquello que también, siempre, vuelve alrededor.

De alguna manera este concepto de "recrear" que elabora Lepecki recorre estas páginas, estableciendo conexiones con diversas obras y nociones que serán analizadas a lo largo de los capítulos de esta investigación. Su presencia no solo permite indagar en las propuestas escénicas seleccionadas en busca de "campos creativos no agotados", sino que también estructura el propio ejercicio de escritura y reflexión que aquí se despliega.

Por un lado, el acto de (re)crear se materializa en la elaboración conceptual, en la manera en que los conceptos son revisitados, reformulados y dotados de nuevas dimensiones para sustentar el análisis. Por otro, este gesto de recreación se proyecta sobre las ideas que emergen a partir de las versiones "encarnadas" que las obras suscitan. Es en este tránsito entre escena y texto donde la escritura misma se vuelve un juego coreográfico, un espacio de movimiento donde las nociones se despliegan, se transforman y generan nuevas posibilidades de sentido.

Capítulo 1 - *Cuerpos*

La centralidad y la potencia de cuerpos reales en escena que propone la danza contemporánea, así como las artes performáticas,[14] ha dado lugar a una emancipación sobre su rol, abriendo perspectivas estéticas diferenciadas. En este sentido, es importante destacar que allí donde antes aparecían en escena cuerpos-monumento hoy hay una apertura hacia cuerpos diversos que cuestionan viejos paradigmas, "la danza descubrió la 'democracia del cuerpo´ y se liberó de los cuerpos ideales" (Hang-Munoz, 2019:15-16).

Por cuerpos ideales se entiende unas representaciones de género, de raza, de relación social y de poder al servicio de los valores de la cultura hegemónica. En tanto que entendido como "cuerpo-monumento" el cuerpo está sometido a concepciones que, encerrándose en disciplinas estrictas, anulan todas las preguntas. Un cuerpo híper entrenado en busca de precisión y perfección que, pareciera, nada tienen en común con lo múltiple y perecedero de la propia corporalidad porque siempre aparecen como algo inalcanzable para quien los contempla. Es decir, cuerpos que representaban el resultado de una disciplina impuesta sobre él, traducida en una técnica concreta, realizable por unos cuerpos concretos y exclusivos, con una forma moldeada y estilizada según los cánones vigentes; cuerpos inagotables. Algo que, desde sus prácticas artísticas, Vesna Brzovic muestra con toda crudeza:

> En los espacios donde se práctica la danza se encuentra instituida una forma ideal de cuerpo y corporalidad que opera para todo tipo de estilo, con pequeñas diferencias formales (no es lo mismo un cuerpo ideal en danza contemporánea que en danza clásica). Incluso podría decir que hay muchas disciplinas artísticas corporales donde esto sucede, con variaciones estéticas sutiles que en su conjunto acuñan un gran requisito: la delgadez. En gran parte de los espacios en los cuales participé mientras practiqué danza prima el machismo, el patriarcado y el odio hacia la gordura. Fuimos, sobre todo, un conjunto de gordofóbic@s. Me incluyo dentro de ese pastel, ya que aun no siendo una gorda señalable por la sociedad, siempre quise ser más flaca, más pequeña o menuda, tener un cuerpo más parecido al de una "bailarina" (Brzovic, 2015: 59).

La extensa cita refleja brutalmente cierto estado de cosas de las que muchas veces no queremos hablar. Muestra también que, aún si las nuevas prácticas en danza comenzaron a abrir un nuevo camino en la relación establecida con el propio cuerpo, este camino tiene aún mucho por recorrer. La pregunta que surge es: ¿por qué es necesario establecer un "cuerpo-ideal" en el marco de las propuestas de danza? ¿es

absolutamente necesario levantar la pierna hasta la oreja, ser extremadamente delgado o saltar hasta el cielo para ser considerado como un artista de la danza? ¿Qué hay detrás de esta exigencia?

No es una coincidencia, afirma Bojana Kunst (2013: 47-56), que las nuevas propuestas en danza aparecieran a principios del s.XX; frente a una racionalización y mecanización del movimiento de los trabajadores, en vías de una eficiencia de la producción, el cuerpo natural y libre de las nuevas propuestas de danza aparecía como el opuesto a la mecanización de la vida pero también como una imagen utópica entre movimiento y libertad pero no en el sentido del ideal neorromántico de una relación armoniosa entre el interior y el exterior. Así, "Las nuevas prácticas introdujeron esas formas corpóreas en las que el cuerpo se transforma en el portador exclusivo de las estrategias estéticas, los valores y los signos". (Kunst, 2019: 53)

Lepecki (2009) analiza también la relación de la danza con la modernidad y se pregunta hasta qué punto es real que el movimiento es consustancial a la danza o si, más bien, refleja un ideal cinético de la modernidad.

> ¿Por qué entonces esta preocupación obsesiva con la exhibición de los cuerpos en movimiento, esta exigencia de que la danza se encuentre en un estado constante de agitación? ¿Y por qué ver en las prácticas coreográficas que rechazan esa exhibición y esa agitación una amenaza para el ser de la danza? Estos interrogantes reflejan que el desarrollo de la danza como forma artística autónoma en occidente, a partir del renacimiento; se alinea cada vez más con un ideal de motilidad constante. (Lepecki, 2009:16)

A partir de propuestas artísticas de la contemporaneidad en la que escribe[15] Lepecki muestra y analiza como aparecen en dichas creaciones cada vez con mayor insistencia la detención y la "no-danza" -entiendo no-danza como una "falta" de movimiento-.[16] Es decir, como antítesis a lo "esperado" de la puesta en escena coreográfica; más aún, este tipo de composiciones se viven como una afrenta a lo "ontológico" de la danza. Pero, ¿qué sería esto ontológico relativo a la danza?

Según el trabajo de investigación de Kunst (2019: 52-55) es en los albores del siglo XX, en lo que denomina un "punto cero" de la danza, donde autores como Mark Franko y John Martin[17] definirán al movimiento como el carácter ineludible de ésta; Valéry (2016: 25) partirá de la percepción de la danza como de un arte de acción. Esta línea conceptual se sostiene en la mayoría de estudios sobre danza de la actualidad: la danza como una sucesión de movimientos.

Ahora bien, encuentro sumamente interesante el contraste que pone de relieve Isadora Duncan, contemporánea y referente de este "punto cero" de la danza contemporánea. En su libro Duncan afirma: "permanecía horas y horas *inmóvil* y *extática* con las dos manos cruzadas sobre mis senos, cubriendo el plexo solar. Mi madre se alarmaba al verme tanto tiempo *inmóvil* como en éxtasis; pero yo pude, al fin, descubrir el resorte central de todo movimiento" (Duncan, 1995: 90).[18] Duncan tuvo que detenerse, quedar inmóvil, hasta descubrir cuál era ese "centro" del que nacerían sus danzas. Entonces, si existe ese "punto cero", inicial, del surgimiento de la danza contemporánea como afirma Kunst, la detención, la quietud, incluso la inmovilidad, ya estaban presentes en él.

Evidentemente, la idea de "pausa" ha formado parte del lenguaje coreográfico, pero dichas pausas aparecen más como un arreglo de la forma que no interfieren para nada en la idea de danza como trayectoria ininterrumpida. La quietud aparecerá como matriz generadora de nuevas búsquedas o propuestas artísticas en danza -como vimos en el caso de Isadora- pero no será aún parte del centro de una creación sino como algo que puede definir los pasos iniciales de dicha creación que contrasta con propuestas artísticas contemporáneas como las que analiza Lepecki en su texto.

Hay otro aspecto de la argumentación de Lepecki que deseamos retomar. Partiendo de la afirmación que sostiene que el emblema permanente de la modernidad es el movimiento, Lepecki se pregunta: "¿en qué suelo se mueve de un lado a otro este sujeto cinético, aparentemente sin esfuerzo, aparentemente siempre con energía y sin tropezar nunca?" (Lepecki, 2009: 33-34). En una fuerte crítica al capitalismo neoliberal Lepecki afirmará que ese espacio "llano" de movimiento continuo se basa en el aniquilamiento de las diferencias, ya que la modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad. Se trata de reconocer, afirma Suelly Rolnick, que "no se trata sólo de la conciencia de la dominación y de la explotación, sino de la experiencia de las mismas en el propio cuerpo" (Rolnick, 2010:120-121). Una memoria a la vez física y afectiva de dolor, miedo y humillación.

Según Fontaine (2012) la imaginería de cuerpos soñados, casi inmateriales, se corresponde con una vieja aspiración filosófica que permite asociar arte y eternidad. En esta argumentación -donde aparecen líneas de análisis desarrolladas en la introducción- se pone en evidencia que la aspiración a cuerpos disciplinados e inagotables, jóvenes y fuertes, ha sido el modo en que la danza pudo poner en escena la idea de perdurabilidad. Como dijéramos: cuerpos sustraídos a su propia condición.[19] Erika Fischer-Lichte (2011) analiza el culto obsesivo de nuestras sociedades a la juventud, a la delgadez y a

la buena forma física y como cualquier "anomalía" a este parámetro es excluido del ámbito público, "la enfermedad y la muerte no es que sean tabú, son anatema" (304) ¡ni pensar que sean vistas en escena![20] No es de extrañar, por tanto, que en la mayoría de las formas de danza occidental se considere que un intérprete es "viejo" a los treinta y cinco años y, por lo general, "acabado" después de los cuarenta. Como lo enuncia Janice Ross (2007: 333) hay ciertas "reglas" silenciosas del arte en vivo: que las ancianas no bailan, que las mujeres mayores sean una presencia invisible en la sociedad y que la fijación por la juventud es algo "indiscutible" en la danza.[21]

David Michael Levin (1983) afirma que los filósofos no habrían podido escribir satisfactoriamente sobre la danza aún si hubiesen querido a causa del dualismo inflexible que atraviesa toda la filosofía occidental y, ahondando su afirmación, pone de manifiesto hasta dónde los fundamentos éticos y religiosos de nuestra civilización expresan y refuerzan una hostilidad a la vitalidad intrínseca del cuerpo humano. Agamben (2012) sostiene que esta hostilidad puede leerse claramente en la asociación desnudez-pecado o, simplemente, cuerpo-pecado. Relación que -según el relato bíblico- no puede ser quebrada fácilmente ya que la desnudez sólo existe a partir del pecado/la caída y es el momento en que el ser humano "abriendo los ojos" se percibe a sí mismo desnudo por primera vez. En un destacable gesto de honestidad filosófica Judith Butler (2018) asume lo imposible de intentar fijar los cuerpos como simples objetos del pensamiento y como, aquellos formados en filosofía, al hacerlo, inevitablemente pasan por alto el cuerpo "o, lo que es peor, escriben contra él" (11).

A la luz de estas afirmaciones nos proponemos recorrer brevemente argumentos y reflexiones sobre la danza que fueran realizadas, casi como excepción, entre los pensadores del arte. Nos referimos, por supuesto, a Nietzsche, Valéry y Mallarmé, sumando a éste reconocido trío[22] la propuesta de Alain Badiou (2008) quien retomará las posiciones de los anteriores.

En el notable texto *Filosofía de la Danza* (2016), Valéry sostiene que toda época que ha comprendido al cuerpo humano ha cultivado la danza; estableciendo, casi inmediatamente, una relación directa entre danza y tiempo. Al modo agustiniano se pregunta ¿qué es la danza?, y dice: "¿no es en definitiva tan sólo una forma del Tiempo, la creación de una especie de tiempo, o de un tiempo muy distinto y singular?" (17). Ahora bien, lo verdaderamente revelador de su reflexión es que el despliegue conceptual al que se entrega no surge desde la práctica misma de la danza, sino desde su imposibilidad de ejecutarla. Es, precisamente, el no poder danzar lo que lo impulsa a

pensarla, su imposibilidad de danzar (al menos su afirmación) da lugar al despliegue de su desarrollo conceptual.

La lectura continúa con la presentación de la bailarina de danzas españolas Antonia Mercé, "La Argentina". En coincidencia con propuestas artísticas contemporáneas, Valéry analiza el "estado de danza", estado en donde se crea un tiempo, una medida del tiempo propio; un mundo "que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica" sino que se teje con pasos y gestos sin finalidad y, como todo arte, sin utilidad, hecha de nada que pueda durar. No hay mensaje a analizar, en el sentido lingüístico, porque el "mensaje" está ya dado en el movimiento de la bailarina.

La reflexión de Valéry está fundada en la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje poético; es decir, lenguaje que sirve a la simple comunicación o un lenguaje que solo se tiene a sí mismo por objetivo. El poder de este lenguaje se encuentra en su impotencia, en su no comunicar un sentido único y preciso o claro y distinto. Asimismo, ocurre con la bailarina que no representa algo, sino que en su aparecer hace trazos variables y móviles de la idea para aludir a esta sin resolver el enigma. Ella no exhibe la idea, no representa algo determinado a través de su danza, sino que dibuja arabescos que movilizan un misterio sin darle solución. La danza surge allí donde se despliega la acción del cuerpo humano en una especie de espacio-tiempo, que ya no es, como dijimos, el mismo de la vida cotidiana. Esto, en tanto la acción del cuerpo que danza no tiene un fin, es decir, no se camina en el escenario para llegar a un destino tal como ocurre en nuestro diario vivir.

En el último artículo que compone su libro, Valéry ahondará sus reflexiones a partir de los escritos de Mallarmé con quién coincidirá en la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje poético y a partir de estas consideraciones ambos autores aproximaran danza y poesía. "Poesía por excelencia" así nombra Mallarmé a la danza (1897); siendo también, paradójicamente, arte del cuerpo y del silencio. Pero es precisamente por estos dos rasgos que la bailarina es, a los ojos de Mallarmé, "una escritura corporal". Como sí, y volviendo a la distinción del párrafo precedente, del cuerpo común y despreciado, constreñido y laborioso se realizara una transposición del mismo orden que la intentada por el poeta a partir de la lengua cargada de todo "lo común".

Quisiera detenerme brevemente y abrir aquí un pequeño paréntesis en la argumentación: en años posteriores -específicamente desde 1960- la Judson Church[23] desarrollará una propuesta artística en las antípodas de las posiciones de Valéry y Mallarmé. Para este grupo, el simple caminar contiene una ausencia de jerarquías que es lo que lo

transformará en el motivo central de sus investigaciones y permitirá un acercamiento democrático a la danza ya que caminar es algo que "todo el mundo hace". En la presentación de 1967 de "Satisfyin lover", el caminar será el centro de una propuesta donde personas entrenadas en danza y personas sin ese entrenamiento comparten el espacio escénico, "gordos, flacos, algunos derechos como una L, otros con las piernas combas, elegantes, brutos, embarazadas, pre adolescentes, todas las posiciones posibles en toda la gama imaginable, dicho de otro modo, tu y yo, en el estado más cotidiano, el más común" (Sally Banes, 2002: 105-121 y Marie Bardet, 2012: 63-89). Steve Paxton afirmará que los comienzos de la danza moderna contenían una promesa de libertad e igualdad ahora perdidas en las propuestas de las compañías de danza y en el ballet, dónde los espectadores salen de esas presentaciones pensando que sus movimientos no tienen ningún interés. En consonancia con Paxton encontramos la afirmación de la coreógrafa Paulina Mellado para quien muchas veces frente a las obras de danza contemporánea la audiencia queda frustrada pensando en la pobreza de su propia mirada. (Mellado 2008:13). Desde otro tipo de prácticas artísticas Lygia Clark declara: "lo que quiero es gente y la gente es lo que importa" (Clark, 2023: 204). Como contrapunto a las afirmaciones de Paxton resulta interesante el posicionamiento de Kunst (2019) para quien este deseo utópico y democrático restablece la historia olvidada de los cuerpos, pero puede volverse fácilmente su contrario, "en otras palabras, la autonomía del cuerpo siempre está ligada a la imagen que Occidente tiene sobre sí" (51-66).

Retomando nuestra argumentación precedente, es en "Ballets" y "Les fonds dans le ballet" -dos textos en prosa compilados en *Divagations* (1897)- donde Mallarmé reflexiona sobre la danza. Si bien en el primero la referencia es hacia la danza clásica, a partir de la bailarina "La Cornalba", es interesante resaltar que en el segundo texto será la mirada sobre la danza de Loïe Fuller -una de las primeras bailarinas modernas- la que teje el hilo de la reflexión. "Liberando la danza de su coraza narrativa y dramática, suprimiendo el personaje, y eliminando todo elemento de decoración fija, Loïe Fuller -según Mallarmé- encarnaría por fin, en los pliegues y repliegues de su traje, a una bailarina convertida integralmente en símbolo y metáfora móvil" (Frédéric Pouillaude, 2020). Podría afirmarse que en el universo plástico que crea Fuller, Mallarmé encuentra una bailarina sublimada que concuerda con su universo (Fontaine, 2012: 41). Ann Cooper Albright (2014: 35) se pregunta de manera categórica por qué en las discusiones sobre el trabajo de Fuller, tantos críticos e historiadores *descartan* la experiencia

corporal de su danza, “muchos académicos encubren la experiencia kinestésica y material del cuerpo de Fuller, a favor de la imagen, en vez de leer esa imagen como una extensión de su danza (…) como si las imágenes del movimiento dependieran solamente de la luz, como si todo estuviera tecnológicamente capturado”. La pregunta de Albright es fundamental al mostrar cómo el universo teórico (cuando se pretende aislado de la práctica) intenta borrar toda huella corporal y coincide con la argumentación que desarrollaremos en breve.

En “ballets” encontramos también la conocida afirmación de Mallarmé, que Valéry sostiene, para quien “la bailarina no es una mujer que baila porque no es mujer y porque no baila”. Valéry encontrará el correlato perfecto de esta afirmación en la visión de medusas de tamaño gigante a las que describe como bailarinas absolutas: ideal de movilidad, sin huesos ni articulaciones, que puede reflejar el sueño de Eros para luego elevarse a una región luminosa. Llamando, en definitiva, a la bailarina “cosa sin cuerpo” (Valéry, 2016: 47).[24]

Badiou (2009) retomará el hilo argumental de Mallamé y Valéry sumando, a su vez, las argumentaciones nietzscheanas sobre la danza expuestas especialmente en *Así habló Zaratustra*. En consonancia con estos autores, afirmará que la danza se define como el movimiento de un cuerpo sustraído de toda vulgaridad; entendiendo vulgaridad en el mismo sentido que Valéry y Mallarmé distinguen lenguaje ordinario y lenguaje poético. Afirma, además, que el cuerpo danzante no es el mismo que el cuerpo teatral porque el cuerpo danzante está “antes” de todo concepto, conceptos del que el cuerpo teatral aparentemente, estaría preso.[25] Distinción que también encontramos en el texto de Mallarmé.

Badiou argumenta que, en tanto que acontecimiento, la danza no queda sujeta al “nombre”, al “concepto”, de allí su comprensión de la danza como “metáfora del pensamiento”. De este modo, la danza sería la metáfora de lo que cada pensamiento funda y organiza. En otras palabras, el pensamiento interpreta el acontecimiento antes de que éste reciba un concepto y la danza, al escapar de las limitaciones de este, se convierte en un medio para expresar y explorar ideas de una manera más abstracta y libre. En su texto Badiou desglosará esta idea en tres “principios comunes” para la danza y el pensamiento:

1. Ligereza, “La danza es ante todo la imagen de un pensamiento alejado de todo espíritu de pesadez”.[26] (105)

2. Intensificación “como actividades inmanentes, la danza y el pensamiento son en sí mismos su propio movimiento de intensificación”. (107)
3. Contención, “la luz y el pensamiento sutil, precisamente porque muestra la contención inmanente al movimiento, y se opone así a la vulgaridad espontánea del cuerpo”. (110)

De esta manera, Badiou continuará su argumentación haciendo suyas las palabras de Spinoza, mencionadas en nuestra *introducción.* Spinoza afirma que buscamos saber lo que el pensamiento es mientras que ni siquiera sabemos de lo que es capaz un cuerpo. Resulta muy interesante el modo que Badiou responde a la pregunta, afirmando que la danza es precisamente la que nos muestra que el cuerpo es capaz de arte.[27] Pero, continua Badiou, decir que el cuerpo es capaz de arte no significa hacer un “arte del cuerpo”. La danza apunta hacia esta capacidad artística del cuerpo sin por ello definir un arte singular. “Decir que el cuerpo, como cuerpo, es capaz de arte, es exhibirlo como un pensamiento-cuerpo. No como un pensamiento atrapado en un cuerpo, sino como un cuerpo que piensa”. Para Badiou, la danza como acontecimiento está “sustraída de la decisión temporal” ya que en ella hay algo de pretemporal.
Volveremos sobre este concepto de “acontecimiento” en las siguientes líneas, pero antes propongo aquí realizar una pequeña detención y retrotraernos al capítulo 1 del texto de Badiou: “Arte y filosofía”. Allí es donde el autor formula una crítica al “principio educativo” por el que la filosofía se concede a sí misma el derecho de pensar el arte en su propio lugar, imponiendo una relación ambivalente entre control y devoción. La novedad del texto de Badiou consistiría pues en deshacer la pretensión de la filosofía de pensar el arte, permitirse pensar por fin con el arte, es decir, al nivel de las obras y de las verdades que éstas avanzan. Llama poderosamente la atención esta carta de intención del autor cuando, en lo que respecta al desarrollo del capítulo dedicado a la danza, nos encontramos con una argumentación que se presenta como contradictoria con este supuesto inicial. En efecto, Alain Badiou define en su texto un cierto número de “verdades-danza” pero éstas no pertenecen a ninguna “configuración artística”: el filósofo no menciona ninguna obra ni ningún artista. Las figuras de “el bailarín”, “la bailarina” y “la danza” aparecen a lo largo del texto, pero siguen siendo genéricas y abstractas. La danza de la que habla Badiou se compone exclusivamente de citas de Stéphane Mallarmé, cuyas fuentes el filósofo no indica. El esperado diálogo entre

filosofía y danza al nivel de las obras, se reduce a un diálogo entre filosofía y filosofía, al nivel de una metáfora del pensamiento.

Entonces, en la argumentación de Badiou se habla de "la danza" sin ninguna referencia a qué danza tiene frente a sus ojos, como si "la danza" fuera un conjunto homogéneo del que pudiesen desprenderse categorías generales de análisis. Se impone entonces una puntualización más; ¿dónde se encuentra la bailarina/el bailarín de Badiou? ¿Dónde se desarrolla su danza? ¿Está en el "espacio vacío" escénico del que habla Peter Brook?[28] Pero ¿qué espacio vacío?, Ngügï Wa Thiong'o (2011: 349-351) entiende que las prácticas artísticas que tienen al cuerpo como espacio contenedor donde ésta se desarrollará se abren a posibilidades espaciales diferentes y no necesariamente a un "espacio vacío". El análisis es extensivo en relación al tiempo "es decir, en términos de lo que ya fue -historia- y de lo que podría venir -futuro- ¿qué recuerdos alberga el espacio y qué anhelos puede generar?" (351). Así, en estas prácticas artísticas, el espacio nunca está vacío, desnudo, sí; abierto, sí; nunca vacío.

Como dijéramos, Badiou comprende la danza como la metáfora de lo que cada pensamiento funda y organiza, es decir, el pensamiento interpretará el acontecimiento antes de que éste reciba un concepto, de allí la libertad de la danza que, además se presenta a los ojos de Badiou como un acontecimiento "pretemporal". Ahora bien, es necesario en este momento contraponer la idea de acontecimiento de la argumentación de Badiou con la que sostiene Fischer-Lichte en su texto *Estética de lo performativo* (2011). Para esta autora los artistas ya no crean obras sino acontecimientos donde están involucrados artistas, observadores, receptores, oyentes; donde se difuminan las fronteras de quien es quien y donde también se modifica la relación entre el estatus material y el sígnico de los objetos empleados. Y agrega: "Es decir, que el efecto inmediato de los objetos y de las acciones no depende de los significados que puedan atribuírseles, sino que tienen lugar al margen de cualquier intento de atribución y significado" (2011: 45). Hasta aquí estos autores parecen coincidir, ¿en qué difieren? A nuestro entender, la diferencia fundamental estriba en que para Fischer-Lichte, en tanto que acontecimiento, las dicotomías tradicionales: mente-cuerpo, luz-sombras, arte-vida, etc. se revelan como totalmente inadecuadas para la comprensión de estas escenificaciones (344). Se trata ahora de entender como un *embodied mind*, que la traducción define como *encarnado*, "las realizaciones escénicas se originan a partir de procesos de corporización que son capaces de generar tanto el cuerpo de quien actúa como de generar significados" (344). Resuena de algún modo aquí el concepto de

recreación que viéramos en la introducción (Lepecki (2008) porque es a partir de este concepto de "recreación" que Lepecki pensará el de "excorporar" y que le permite entender la danza como un sistema dinámico de incorporaciones y excorporaciones; una dinámica que atraviesa el tiempo, pero siempre desde ese ser/estar encarnado.

Volviendo a la argumentación de Fichte-Lichte, se trata entonces, de un rebasamiento de fronteras por la cual la frontera se vuelve umbral (405). De este modo, si la frontera es ley, una línea que incluye y excluye, el umbral es un espacio intermedio abierto a múltiples posibilidades, que permite la aparición de personas y cosas, no de ilusiones, mucho menos de metáforas (408) y muestra que estas prácticas artísticas difícilmente puedan ser comprendidas a la luz de teorías estéticas tradicionales. La misma afirmación -casi un grito- con la que una artista como Lygia Clark entiende su práctica: como por fuera de cualquier esquema artístico, sin un lugar "claro" que impide que su obra pueda ser comprendida a través de cánones tradicionales (Clark-Oiticica, 2023: 185). Como también lo enuncia Alicia Rodriguez Campi (2021) para quien pensar la danza hoy significa acercarse a su especificidad desde su lugar corporal, cinético y cenestésico, desde su movilidad, donde se dice y se deja ver en su propio devenir temporal. Así, esta autora considerará especialmente importante subrayar la necesidad de pensar la danza más allá de marcos de comprensión propios de otras artes escénicas y plantear una especificidad propia que permita acercarnos a ella desde su propia problemática.

Esta larga interrupción a la argumentación a partir del texto de Badiou, que comenzamos con el texto de Fischer-Lichte, ha pretendido mostrar que la línea argumental de este filósofo, bellamente formulada por cierto, coincide con una perspectiva filosófica sobre la danza y los cuerpos danzantes que debería ser revisitada. Es por ello que quisiéramos introducir una serie de afirmaciones emanadas de los textos referidos precedentemente de Valéry, Mallarmé y Badiou; afirmaciones que serán presentadas a la manera de un caleidoscopio; es decir, de manera yuxtapuesta y aleatoria. Mientras lo giramos vemos que se forman las siguientes figuras/frases: cuerpo *inocencia* (Badiou), la bailarina *no es una mujer* (Mallarmé), desnudez *casta,* pensamiento-cuerpo *inocente y primordial* (Valèry) *virginidad* del sitio, (Badiou), *forma pura* de la sexuación (Mallarmé), arte absolutamente *efímero,* alberga la carga más fuerte de *eternidad* (Valéry), *anonimato* del cuerpo (Badiou), bailarina *analfabeta* (Mallarmé), parece que *borra* la tierra con pasos colmados de *espíritu* (Valèry) el

cuerpo danzante *nunca es alguien* (Badiou), cuerpo *inventado* (Mallarmé), conocimiento *dolorosamente adquirido* (Badiou).

Puede pensarse que la presentación de estos fragmentos es arbitraria, sin embargo, sostenemos que muestra una posición bien definida sobre un cierto "sentido común" filosófico a la hora de reflexionar sobre este arte. Como afirma Fontaine (2012: 30) se le quitan al cuerpo danzante sus atributos físicos para relacionarlos con el pensamiento, y se substituye el cuerpo *real* del bailarín por un cuerpo soñado e inmaterial. La danza se vuelve entonces el arte que, por excelencia, niega la muerte del cuerpo y niega el tiempo. Así, el rasgo predominante de las ideas como entidades inmateriales que trascienden el mero ámbito de las cosas, o el de la poesía que crea imágenes plásticas asociadas al mundo extraordinario del artista, instalan a la danza como "metáfora del pensamiento" creando representaciones que tienden a ilustrar en la pesadez del cuerpo vulgar del que huye la bailarina, el refinamiento etéreo en el que se dan las ideas (Viviana Fernández, 2017) privilegiando una visión de la danza *incorpórea, inasible, inexistente* en el orden *real* de la experiencia sensible y las cosas mundanas de la vida. Se busca, o se espera, encontrar un cuerpo subordinado y, al mismo tiempo que el cuerpo *aparece* en escena, se lo oculta o se lo niega como cuerpo real. Desaparecen el tiempo, la historia, la memoria.

Banes (1998) afirma que estudiar la historia de la danza de una manera que escape a la condición a menudo miope de este campo, significará estudiar no solo el conjunto de artes que entran en una producción de danza -música, diseño de escena, vestuario, iluminación, etc.- sino estudiar también un conjunto interdisciplinario de prácticas sociales. Y, continua, es aquí donde los debates en los estudios culturales sobre el cuerpo deberían ser instructivos. *Deberíamos hacer preguntas sobre los cuerpos y el poder.*[29]

En la misma línea argumentativa Fontaine (2012) insistirá que todo cuerpo danzante idealizado es un cuerpo en manos del poder. Banes, y también Kunst (2019), retomará el slogan de 1989 "tu cuerpo es un campo de batalla" para interrogar la ilusión de libertad con que occidente cree vivir su cuerpo y que olvida que todo cuerpo está impreso de códigos, de elementos exteriores culturales o sociales, "como si el cuerpo fuera un asunto permanente, genérico, transhistórico" (Louppe, 2011: 391). Para Louppe la pregunta es: ¿qué cuerpo está en juego? ya que suponer un cuerpo "neutro" va en contra del proyecto de la danza contemporánea, más aún, para la autora todo el sentido de la danza contemporánea consiste en deshacerse del fantasma de un cuerpo de

origen[30] (2011: 74). La pregunta "¿qué cuerpo?" nos libera de la presencia de un cuerpo absoluto, universal y unívoco. Louppe responde a su propia pregunta simplemente con la palabra: heterogeneidad, para la autora los cuerpos danzantes son siempre cuerpos múltiples; más aún, se trata de la búsqueda de un devenir-cuerpo.

Entonces, la pregunta: ¿qué cuerpo está en juego? permite un acercamiento, un análisis del cuerpo danzante que permitiría una brecha en la visión idealizada que se ha sostenido sobre este. "¿Qué cuerpos están en riesgo en nuestras experimentaciones?" así lo enuncia Lang (2019: 121) para quien, en su formulación, esta pregunta abre la posibilidad creadora de las prácticas artísticas. Prácticas que además pueden formularse otra pregunta: ¿por qué buscar modelos de investigación en otras disciplinas académicas cuando artistas y poetas nos están ofreciendo modelos de investigación fácilmente trasladables al ámbito académico y con pleno sentido? "¿Por qué pensar que las investigaciones desarrolladas sobre el escenario por Olga de Soto, Jérôme Bel o Israel Galván no son en su proceso y en su presentación pública en sí mismas investigaciones y deben ser traducidas a otro lenguaje para ser reconocidas como tales?" (José A. Sánchez, 2014: 30).

Cinco -ficción física[31] es una obra de danza contemporánea estrenada en el Festival Argentino de Artes Escénicas organizado por la Universidad Nacional del Litoral en el año 2015. El grupo creador la define como una obra acerca del cuerpo, la ficción y lo humano en su desmesura. Afirman, además, querer dar lugar a la pregunta: ¿qué cuerpos ofrece al espectador la danza contemporánea? Es interesante cómo esta pregunta repite la pregunta formulada precedentemente y cómo será respondida a través de la puesta en escena.

La propuesta se desarrolla en un espacio escénico circular, cubierto de pasto donde, desde una penumbra inicial, se perciben cuerpos que lo atraviesan. Los espectadores se ubican también de manera circular creando una cercanía con la escena que busca desdibujar los límites entre realidad y ficción. De entre esa penumbra surge un hombre-bailarina en short deportivo y zapatillas de punta. En equilibrio sobre sus zapatillas de danza gira y cae, gira y cae, se yergue majestuosamente y deja que sus costillas sobresalgan mientras su vientre se esconde. Gira y cae. Gira y cae. Con el entrar paulatino de otros cuerpos la escena cambia dando lugar a una narrativa donde la transpiración, una cierta brutalidad, la sangre, los golpes, la pelea, el cansancio, la sed

producen un vértigo en el que los cuerpos se perciben en su dimensión concreta; porque al mismo tiempo que vuelan, caen y golpean contra el suelo; porque inventan volteretas de las que salen transpirando y jadeando; porque levantar un cuerpo y ser asido es un esfuerzo visible, "el cuerpo *es* la gravedad" (Jean-Luc Nancy, 2003: 11).

Así, **Cinco** nos invita a una experiencia múltiple de los sentidos radicada en el/los cuerpos sin desestimar o apartarse de él. Una presencia, que genera conectores e interrogantes; donde, al mismo tiempo, el/los cuerpos se reconocen como escenarios de lucha y lo físico se impone en su mayor dramatismo. El relato fragmentado nos impide reconstruir una línea temporal de pasado-presente-futuro, se juega con el tiempo a través de la discontinuidad, la repetición y el montaje. Tampoco encontraremos una narrativa lineal, sino el despertar de asociaciones poéticas. Hacer visible los dispositivos que crean la ficción provocan la reflexión, el asombro, la extrañeza.

De entre la multiplicidad de imágenes creadas por esta pieza de danza quisiéramos detenernos especialmente en dos. En primer lugar, la aparición del hombre-bailarina[32] -así es como le llamo- por la amalgama entre el short deportivo, prenda utilizada especialmente en la práctica deportiva de, por ejemplo, el fútbol o el boxeo, hasta hace muy poco terrenos exclusivos masculinos y las zapatillas de punta, que sólo las mujeres utilizan en el ballet clásico. Generalmente utilizadas para provocar una sensación de gracia y de liviandad, un desafío a las leyes de gravedad, un triunfo sobre las limitaciones del cuerpo humano, las zapatillas de punta simbolizan aquello que mencionamos precedentemente, un cuerpo irreal, evanescente, espiritual, una figura idealizada; un cuerpo que no es un cuerpo. En el ideario deportivo, al que el short alude, el cuerpo se asocia al rendimiento, la exigencia, el triunfo, la victoria. Desde nuestra perspectiva, la imagen del hombre-bailarina hace visibles un juego de potencia e impotencia, de vuelo, respiración y esfuerzo que cae pesadamente al girar. En la simultaneidad en la que estos opuestos se presentan se genera un quiebre de la percepción y nos retrotrae a la pregunta ¿qué cuerpo? que nos impide pensar que ese cuerpo en escena sea neutro/neutral.

Sin embargo, quizás debería replantearme el nombre dado: "hombre-bailarina" porque lo que esta imagen también establece, lo que la pregunta ¿qué cuerpo? formula en su interrogante es la aparición de un tiempo de hibridación a través de la cual podríamos pensar la heterogeneidad, lo diverso. Un tiempo de hibridación donde el cuerpo y la imagen del cuerpo en escena se transforman en terreno de experimentación y cambio; desde esta perspectiva pienso que "hombre-bailarina" como nombre, cierra y encierra

las posibilidades interpretativas de aquello que, en verdad, aparece para superponer fronteras, para generar lugares, o no-lugares, de fragmentación y de recomposiciones bajo formas nuevas, aquello que Fichte-Lichte llamó *umbral*, un espacio intermedio que permite la aparición de sentidos múltiples.

Si hasta aquí habíamos interpretado esta imagen de manera dicotómica, el concepto de lo híbrido arroja una sombra de duda sobre lo que parecía una certeza; no se trata ya de ver lo otro o lo oculto, ni de en esto interpretar aquello, sino de contemplar dos o más elementos congregados al mismo tiempo; de representar dos o más seres en un solo cuerpo, mediante un acto de simultaneidad. Permitirse la experiencia de lo inhabitual. El cuerpo establece un paralelismo como momentos en los que se logra la cohabitación de múltiples seres en un mismo cuerpo, en un mismo espacio y tiempo. El tiempo híbrido creado por esta imagen nos permite percibir que el cuerpo nunca es uno.

Si sostenemos el primer nombre dado -hombre-bailarina- esta imagen nos induce a pensar en el híbrido como una mezcla entre géneros o, más aún, entre seres de diferentes naturalezas. Sin embargo, ampliando la perspectiva, también nos confronta con el concepto de naturalidad y artificialidad. ¿Qué puede considerarse natural, artificial o construido? De algún modo, se nos propone aceptar el desafío de atravesar la "disonancia" que provoca este tiempo híbrido ya que responde a una necesidad de reinventar lo real; un principio vital de transformación.

El segundo momento de esta propuesta artística en el que deseamos detenernos es la imagen creada de cuerpos acostados en el suelo, inmóviles, con una botella con agua en la boca, de la que beben lentamente.[33] Las escenas previas, gestadas de gritos, golpes, suspensiones, desplomes y de nuevo gritos y golpes -al otro, a sí mismo-, dejó a los cuerpos temblando y exhaustos. Tirados en el piso -en un marcado contraste con la escena anterior- o llevados suavemente a él, los cuerpos quedan reducidos a la horizontalidad del suelo donde una botella de agua será colocada en la boca. Casi como un dispositivo: girar lateralmente la cabeza, colocar la botella, volver la cabeza a su sitio, dejarlos allí.

Así, los cuerpos establecen el plano horizontal mientras la botella el vertical. Fijos en sus lugares, el único movimiento que percibimos es el de las burbujas que se crean dentro de las botellas mientras los niveles de agua van descendiendo. Tiempo-detención, inmóvil, quieto. Entre el principio y fin de este momento de la obra pasan 4 minutos; 4 minutos de quietud donde algo -¿siniestro?- nos interpela y quedamos como hipnotizados: ¿es la enfermedad? ¿la muerte? ¿la matrix?

> Esta inmovilidad, que niega la fijeza, propone una noción por completo distinta de sí misma. En ese ningún lado, en ese lugar inubicable tanto en el espacio como en especial en el tiempo, *allí* una fuerza inicia su callada labor. (Lepecki, 2011: 527)

Esta detención escénica -la no-danza- nos recuerda la problemática de la "quietud" planteada al inicio de este capítulo. Como dijéramos, la quietud es vista como una afrenta al en-sí de la danza. Para muchos -ya sean teóricos, coreógrafos, bailarines o espectadores- en el universo de la danza el reposo, la quietud, no tienen lugar. La inmovilidad es una violencia mientras que los giros, saltos, caídas -toda la paleta de movimientos posible- son las formas naturales de estar en escena.

En el lado opuesto del sentimiento de afrenta, la quietud de esta escena nos llena de interrogantes, nos lleva a territorios inexplorados como un umbral generador de nuevas percepciones sobre los cuerpos danzantes. Llegamos así, hasta el concepto de "acto inmóvil" propuesto por la antropóloga Nadia Seremetakis (2019). La autora afirma que el "acto inmóvil" es una interrupción corpórea que actúa interrogando al tiempo. Puede definirse como un acontecimiento inquietante que desafía la lógica ya que nos invita a ir "más allá", al mismo tiempo que permanecemos quietos.

> La quietud es el momento en que lo enterrado, lo descartado y lo olvidado escapan a la superficie social de la conciencia como oxígeno vital. Es el momento de la salida del polvo histórico. (Seremetakis, 2019:12)

Es significativo como esta definición puede adjudicarse a la escena inmóvil de **Cinco** y descubrir que la aparición de la inmovilidad, en una propuesta de danza, permite replantear el concepto de "acción" que se alinea con esta demanda cinética de movimiento continuo e ininterrumpido del que hablábamos anteriormente. En coincidencia con Seremakis, Lepecki afirma que "frente a la brutalidad del polvo histórico que cae literalmente sobre los cuerpos, el acto inmóvil rehace la posición del sujeto en relación con el movimiento y el paso del tiempo". (Lepecki 2009: 36) Darse un momento para "no hacer" permite evadir la respuesta automática y, al mismo tiempo, permanecer consigo mismo, estar *presente* en el mundo. "Un casi nada, que se abre a operaciones poéticas, que roza la inexistencia" (Louppe, 2011: 430).

Al descomprimir la experiencia temporal se transforma en un movimiento diferente dentro del tiempo que capta dicha experiencia temporal desde otro ángulo, como si el conjunto sensorial se desplazara de un punto de conciencia a otro, de un lado del cuerpo a otro, lo que da lugar a un paisaje perceptivo nuevo o alternativo. En el centro de esta

detención, el/los cuerpos pero no ya un cuerpo disciplinado por lo coreográfico sino un cuerpo que crea intensidades en su no-hacer, “La danza inmóvil de un cuerpo cargado de consternación, su materialidad ha quedado tomada por un estado existencial que desborda el juego de lo íntimo” (Rhea Volij, 2020:19). En el tiempo detenido que la escena propone se crea el grado máximo de intensidad escénica, es decir, se crea un acontecimiento en cuyo centro encontramos cuerpos que no hacen nada y, en el mismo momento que detienen el tiempo, lo habitan y lo dejan transcurrir.

Capítulo 2: *inventar el tiempo*

En el primer capítulo pudimos delinear la centralidad y la potencia de los cuerpos vivos en escena, protagonistas indiscutibles de las propuestas actuales en danza contemporánea. Se trata de creaciones escénicas que emergen desde procesos de corporización, en una temporalidad que no solo se transita, sino que se encarna. Es en ese ser/estar encarnado donde la danza halla su impulso vital. A partir del marco teórico recorrido, comprendimos la urgencia de pensar la danza desde un enfoque propio, que no se limite a los análisis heredados de otras artes, sino que le permita desplegar su especificidad. Así, retomando las palabras de Rodríguez-Campi (2021), pensar la danza hoy es acercarse a aquello que la constituye: su dimensión corporal, cinética y cenestésica; su movilidad o quietud; ese decirse y dejarse ver en el fluir de su propio devenir temporal.

Desde esta perspectiva, la pregunta: "¿qué cuerpo está en juego?" subrayó la necesidad de pensar cuerpos situados ya que, como dijéramos, suponer un cuerpo "neutro" va en contra del proyecto de la danza contemporánea. A esa pregunta responde la propuesta escénica **Cinco** con su contundente creación a partir de la cual continuamos afirmando la idea de creación escénica como acontecimiento.

En ese acontecimiento singular que propone **Cinco**, identificamos dos momentos claves que nos permitieron, por un lado, conceptualizar la heterogeneidad como principio vital de transformación a partir del tiempo híbrido creado por la figura del "hombre-bailarina". Siendo este concepto, heterogeneidad, el elegido por Louppe (2011) para responder a la pregunta qué cuerpo está en juego en la danza. Por otro lado, la detención, la quietud -esos "indeseables" de las propuestas de danza contemporánea actuales- nos permitieron adentrarnos en el concepto de "acto inmóvil". Este acto aparece como una interrupción corpórea que actúa interrogando al tiempo y, de alguna manera, rehace la posición del sujeto en relación con el movimiento y el paso del tiempo.

Este nuevo capítulo propiciará un acercamiento a otra forma/poética del tiempo, en estas líneas intentaremos comprender cómo una pieza coreográfica puede crear su propio tiempo. Llevaremos adelante este supuesto a partir del análisis de **Vinculaciones matéricas,**[34] una propuesta performática que se desarrolla con un músico y una

performer en escena y que fue presentada por primera vez en el mes de Junio del año 2019 en el Centro de Expresiones Contemporáneas de Rosario.

2.a. *Preludio*

Según sus creadores, **vinculaciones matéricas** es "un juego de pequeñas catástrofes entre inestabilidad y equilibrio que potencia ciclos temporales e incita al cuerpo a medir, construir y conflictuar el campo de sus fuerzas". La creadora afirma que el carácter performativo de la propuesta se ancla en el acto vincular; allí donde se ligan las materialidades presentes en la escena: el cuerpo, los objetos, lo sonoro.

Tal vez llame la atención que en esta investigación, que se enuncia como un trabajo sobre danza contemporánea, aparezca como objeto de análisis una propuesta performática. Y esta suerte de interrogante que la propuesta escénica elegida nos abre nos permite vislumbrar un nexo entre danza y performance que no es dado sólo por su carácter común de artes de lo "efímero". ¿Cómo pensar los elementos performativos que pueden entrar en juego en una puesta en escena de danza contemporánea? ¿Es acaso otro elemento de lo "contemporáneo"?

Desde la perspectiva de esta investigación, entendemos que danza y performance tienen en común la presencia contundente del cuerpo y un estado escénico siempre vivo y presente, una intensidad de presencia. Como afirma Louppe (2011: 257) la materia de la danza contemporánea -como la de las performances- es ante todo la implicación del sujeto en su práctica artística; donde, al mismo tiempo, éste se da a sí mismo sus reglas de juego.

Podemos afirmar entonces, que en muchas de las propuestas de danza contemporánea actuales encontramos elementos comunes a ambas disciplinas. Así, la "quietud", que analizáramos en el primer capítulo, se nos aparece ahora en toda su potencia performática; allí donde los cuerpos danzantes no "bailan" en un sentido tradicional del término, ni "interpretan" pues no hay referente "interpretable", aparece la danza "performada" en la intensidad escénica creada por los cuerpos en escena.

Ambas -danza y performance- exploran también estructuras abiertas, permitiendo una apertura de sentido y afectación en cada puesta en escena. Como afirma Rodriguez Campi (2021) los cuerpos danzantes de la danza contemporánea se exponen y se abren a una comprensión de la danza y a una ejecución que va más allá de la mera noción coreográfica de la misma; entendiendo por "coreografía" una estructura fijada para ser

repetida múltiples veces de la misma manera. En la introducción de este escrito ya se había puesto de relieve que la contemporaneidad de la danza no siempre nos permite hablar de "obra de danza", de "autor" o coreógrafo/s y de composición coreográfica.

Aquí, donde las fronteras entre artes son menos definidas, volvemos a enfatizar la idea de "acontecimiento" -que ocupa ahora el lugar de creación de "obras"-. Estos acontecimientos tienen lugar de manera reiterada en forma de "realización escénica" o "performance". Para Fischer-Lichte (2011) es a partir de lo performativo que se señalaría un inicio de la capacidad para desestabilizar construcciones conceptuales dicotómicas, "e incluso para acabar con ellas". Que también coincide con las búsquedas actuales de la danza contemporánea.

En el primer capítulo de esta investigación hicimos también referencia a las búsquedas realizadas por la Judson Church y cómo, a partir de su experimentación de lo cotidiano, dejaron atrás la comprensión de que solo "ciertos" cuerpos podían danzar en escena. Otro giro significativo fue comprender las propuestas escénicas no como actos de representación, sino como procesos de investigación en sí mismos. Desde esta perspectiva, se configuran desde un carácter más íntimo, con una tendencia general a cuestionar —e incluso rechazar— la noción tradicional de "espectáculo". De este modo, la performatividad en las artes escénicas presupone un cuestionamiento activo de la relación "espectador-intérprete" o "asistente-performer" o "participantes-cuerpos danzantes".

Tal vez muy sencillamente podríamos afirmar que las propuestas de danza y las performances coinciden en una actitud que cuestiona lo que le viene dado, que indaga nuevos modos de proceder, de hacer, de ver, de pensar. Así, en las líneas lábiles que dividen un campo artístico de otro es que esta propuesta performática tiene lugar en esta investigación.

Volvamos ahora sobre la idea que nos convoca en este capítulo: la creación de tiempos de una propuesta escénica de danza. Louppe afirma (2011: 360) que "entre la experiencia del presente y dinámicas del devenir, se alojaría el tiempo de la danza, como latido, como intervalo, como 'entre dos' ". Es interesante la idea de "entre dos" que plantea la autora ya que, generalmente, se asocia a la danza con la noción de presente; como marco temporal de un gesto fugaz -en la improvisación, único-, inédito y no renovable. Si el presente es lo ya terminado ¿cómo abordar la cuestión de las

temporalidades contrastadas, separadas, entre la desaparición del gesto y su eventual inscripción en la memoria?

Las marcas temporales de pasado-presente-futuro nos guiarán en la reflexión; además, en este recorrido, tomaremos como punto de partida el concepto de *duración*, formulado por Henri Bergson, aunque no de manera acrítica: más que un anclaje definitivo, será un terreno a problematizar y expandir.

El núcleo del pensamiento bergsoniano viene dado por el complejo duración-materia a partir del cual desarrollará una nueva imagen de la memoria y de la vida que, en definitiva, será pensar la configuración de la experiencia desde otro lugar. Explorar esta perspectiva nos permitirá interrogar las formas en que el tiempo se inscribe en los cuerpos, en las prácticas artísticas y en las estrategias de representación que dan forma a la escena contemporánea.

En 1896 Bergson escribía *Materia y memoria* donde acuña las ideas de imagen-movimiento, imagen-tiempo de cuya riqueza, afirma Gilles Deleuze (2008: 11), queda mucho por despejar. De toda evidencia, la primera pregunta que surge es: ¿qué son esas imágenes-movimiento, imágenes-tiempo y qué relación pueden tener con nuestro trabajo? Aún más, cabe preguntarse: ¿por qué Bergson elige el término "imagen" para desarrollar su pensamiento sobre la percepción y el tiempo?

El universo de Bergson es un universo de imágenes, pero no de imágenes de un sujeto o de una conciencia que representa el mundo al modo cartesiano, sino imágenes en sí mismas y para ellas mismas, imágenes inmanentes que no esperan ni dependen de la mirada humana, Bergson invierte completamente la relación conciencia/cosa; si, a partir de la modernidad, la tradición filosófica había puesto la luz del lado de la conciencia para nuestro autor es la materia la que es luz.[35] "La materia es un conjunto de imágenes" (Bergson 2006: 38) las cuales compondrían una especie de universo material en perpetuo movimiento por la acción y reacción de unas respecto a otras. Imagen es, entonces, todo lo que actúa y reacciona. El enfoque bergsoniano nos permite así dar cabida a la idea de que el gesto danzado es una variedad singular de la imagen: no sólo el cuerpo danzante es una imagen que transmite percepciones y movimiento a otras imágenes (otros cuerpos), sino que además sus percepciones y gestos son imágenes reales rodeadas de vastas zonas de virtualidades.[36]

Quizás, pensar el gesto danzado como una variedad singular de imagen se ligue a la situación básica (física) de lo escénico: la de un ser humano que mira un cuerpo danzante frente a él; sin embargo, muchos se han esforzado en descubrir nuevos modos

de subvertir esta relación; así, nociones tales como las de receptor, espectador, participador, participante, etc. se han vuelto inadecuadas para este tipo de propuesta. Para Rolnick (2010) se activan otros modos de relación con las imágenes, otras formas de percepción y de recepción, pero también y sobre todo de invención y de expresión. "Este diálogo puede ser entendido como una tentativa de apropiarse en cierta medida de la mirada del otro y utilizarla como material para su propia construcción: dado que asumo la objetividad inalienable de mi cuerpo, puedo entonces restar subjetividad a la mirada del otro y tratar objetivamente esa mirada como material compositivo, sin por ello poner en cuestión la condición de sujeto de ambos, más bien intentando enfatizarla en un necesario juego intersubjetivo." (Sanchez, 2013: 172).

Según Bardet (2012) el concepto de "imagen" le permite a Bergson construir un lugar de pasaje entre sensación y acción, "la imagen no es pura representación mental, ni pura realidad material, sino una tensión *entre*, que exige el desafío de pensar una composición en la inmediatez" (176) de alguna manera, continúa Bardet, una conciencia que escapa a la oposición totalizante entre materialismo e idealismo. "¿No hay en la experiencia de la danza (de espectador, de bailarín, de coreógrafo) cierta evidencia de estas imágenes en juego?" (177), así Bardet puede afirmar que, más que la ligereza del vuelo de la bailarina -ideal de un cuerpo que niega al cuerpo, como vimos en el primer capítulo- se tratará de la experiencia concreta de imágenes dinámicas.

Ahora bien, ¿esta idea de materialidad como imagen no supone una contradicción con lo que se intenta sostener en esta tesis? ¿Pensar la danza como movimiento y tiempo no implica olvidar el cuerpo en su presencia irreductible afirmada precedentemente? Aún más, ¿de qué manera los cuerpos en escena producen imágenes que no sólo representan, sino que despliegan duraciones y transformaciones? ¿Cómo la danza contemporánea, al problematizar la linealidad del tiempo, pone en juego una reconfiguración perceptiva?

Para dilucidar estas cuestiones es necesario retomar el concepto de imagen de Bergson para avanzar en la comprensión de lo que aquí nos interesa abordar. Veremos, al hacerlo, que desde la perspectiva bergsoniana no hay distinción entre imagen y cuerpo. En efecto, imagen y cuerpo son, en última instancia, la misma cosa, enseguida profundizaremos esta afirmación.

2.b. *Excursus*

En su texto *Materia y memoria* Bergson establece que el cuerpo es una imagen (2006: 35), una imagen que actúa recibiendo y devolviendo movimiento, el cuerpo es un "centro de acción" del que *poco importa,* afirma Bergson*, si lo llamamos materia o imagen*. "Lo que constituye el mundo material, hemos dicho, son objetos o si se prefiere imágenes, cuyas partes actúan y reaccionan unas sobre otras a través de movimientos" (Bergson 2006: 81). Imagen es, en definitiva, lo que aparece.

En este sentido, el cuerpo, en tanto materia, es una imagen más sobre la cual influyen imágenes exteriores que transmiten movimiento y sobre la cuales, a la vez actúa el cuerpo [imagen] y se ve afectado. Cada objeto [imagen] se encontraría en movimiento y atravesado por una totalidad aún más profunda que es la del tiempo y la duración. Deleuze (2017) afirma que Bergson atribuye el movimiento a las cosas mismas, de modo que las cosas materiales participan directamente de la duración. En este sentido, el movimiento tendría dos caras: "por un parte lo que acontece entre objetos o partes; por la otra lo que expresa la duración o el todo" (Bergson, 2006: 26). El tiempo como duración es atribuido a la materia [imagen]; pero no es que la duración sea subjetiva y constituya nuestra vida interior. Es al revés: nos movemos al interior de un tiempo que se escinde, se desdobla en presente que pasa y pasado que se conserva, o tiempo que se divide en dos vertientes, una que se dirige al futuro y otra que cae en el pasado.

> Es preciso pues que el estado psicológico que llamo "mi presente" sea simultáneamente una percepción del pasado inmediato y una determinación del porvenir inmediato (…) mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo por eso mi presente me parece algo absolutamente determinado, y que se destaca sobre mi pasado. Mi cuerpo representa pues el estado actual de mi devenir, aquello que está en vías de formación en la duración. (Bergson, 2006: 151)

Danzando se crea una conciencia del presente vivido, es decir, elevo esta "imagen de conciencia del presente" por encima de una percepción que es siempre percepción del pasado inmediato; "nunca percibimos otra cosa que nuestro pasado inmediato", insiste Bergson, "nuestra conciencia del presente es ya memoria". Desde esta perspectiva, danzar en el presente no significa suspenderse en una inmovilidad del "aquí y ahora" por fuera de la duración. Coincidimos con Karin Harrasser (2019: 97-99) en que esta idea de tiempo -sostenida por Bergson y luego por Deleuze en su análisis sobre este autor- no puede asociarse a la idea de tiempo del sentido común. No se trata ni del tiempo físico-matemático -los relojes, por ejemplo-, ni el de la subjetividad -el tiempo

del dolor, por ejemplo-. El tiempo, desde esta perspectiva es "un enigma en curso, un embudo dinámico siempre cambiante". Se trata, continúa Harrasser, de la "actualización de lo que el pasado empuja a la existencia como del lugar de origen de las cosas por venir".

A partir de aquí, quisiéramos afirmar que el cuerpo -concreto, material- es central en la argumentación bergsoniana, aún más, el concepto de duración no puede pensarse por fuera de él. Dos elementos de la argumentación de Bergson nos parecen centrales para sostener esta afirmación. En primer lugar, el problema de la percepción y del recuerdo: Bergson afirma que la actualidad de nuestra percepción consiste en su *actividad*, en los movimientos que la prolongan y no, "como obstinadamente muchos continúan afirmando", en una especie de contemplación "como si aislándola de la acción, cortándole de ese modo sus ataduras con lo real, no se volviera a la vez inexplicable e inútil" (Bergson 2006: 82). Si logramos entender de este modo a la percepción pura[37] "la realidad de las cosas ya no será construida o reconstruida sino tocada, penetrada, vivida". La argumentación de Bergson presenta un desafío frente a otras perspectivas al sostener una afirmación para muchos sorprendente: toda memoria es, básicamente, corporal y toda percepción tiene su verdadera razón de ser en la tendencia del cuerpo a moverse: "es necesario tener en cuenta que percibir acaba por no ser más que una ocasión para recordar" (Bergson, 2006: 79). Así, para Bergson, la memoria, prácticamente inseparable de la percepción, intercala el pasado en el presente, "contrae a su vez en una intuición única múltiples momentos de la duración" (86). Me resulta interesante traer a continuación las palabras de la bailarina y coreógrafa Diana Szeinblum (2019) quién, desde un acercamiento totalmente diferente, llega a una afirmación similar: "el disparador real y súbito del recuerdo es la experiencia física que se ancla en el cuerpo" (146).

Otro aspecto a destacar de la argumentación bergsoniana es como, desde un presente que no es el nuestro, contesta a ciertas teorías actuales que anuncian una realidad "cerebral" capaz de sobrevivir al deterioro corporal, insertada en un software: "Toda tentativa por derivar el recuerdo puro de una operación del cerebro deberá revelarse como el análisis de una ilusión fundamental" (Bergson 2006: 86)

> ¿Puede concebirse vivo el sistema nervioso sin el organismo que lo nutre, sin la atmósfera en la que el organismo respira, sin la Tierra que esta atmósfera baña, sin el sol alrededor del cual la Tierra gravita? (…) ¿No implica la ficción de un objeto material aislado una especie de absurdo? (Bergson, 2006: 40)

Es vano, afirmará Bergson, que se traten las imágenes-recuerdo e ideas como cosas completamente hechas, "así pues no hay, no puede haber en el cerebro una región donde los recuerdos se fijen y se acumulen" (140) es decir, por fuera de su anclaje corporal. Desde esta perspectiva, la memoria es el punto central de la argumentación bergsoniana que contesta a las teorías que niegan el cuerpo. "Es por tanto la memoria lo que hace que el cuerpo no sea instantáneo, y le da una duración en el tiempo" (Deleuze 2017: 21). Así, Bergson establecerá la posición central del cuerpo humano, que ocupará el centro de todas las percepciones y sobre las que se regulan todas las otras "todo cambia con cada uno de sus movimientos, como si se hubiera dado vuelta un caleidoscopio". Bergson argumenta que nuestra percepción es demasiado limitada para captar todos los "choques materiales elementales" que sufre. Se limita a contraerlos en una especie de "resumen móvil", a través del cual sintetizamos, percibimos el cambio. Ahora bien, todas las sensaciones desatendidas por esta síntesis no se pierden por ello. Existen de derecho y constituyen el olvido mismo como una memoria virtual inconsciente, que conserva la totalidad del pasado en forma de miríadas infinitas de recuerdos virtuales. Esta memoria virtual no debe concebirse, por tanto, como una reserva, sino como un proceso permanente de virtualización que desdobla el presente de su pasado inmediato. El presente es, pues de un doble espesor: un presente que pasa al pasado, y un pasado que permanece, inactual, en una memoria virtual. Así, en cada momento presente del gesto bailado (ya sea bailado o visto), hay un pasado percibido que determina la acción presente y se actualiza en ella, y un pasado no percibido que permanece virtual. Simétricamente, hay un futuro que la acción presente determina, y un futuro indeterminado que permanece virtual. Ya esté orientada hacia el futuro o hacia el pasado, la acción presente está constantemente dividida en actual y virtual.

"Este centro no es un punto matemático: es un cuerpo" (70) expuesto como tal a sufrir/vivir en su irreductibilidad. De este modo es que Bergson llega a comprender que la afección forma parte de la percepción. Distinguiendo entre ambas en que la percepción mide nuestra acción posible sobre las cosas, así como la acción posible de las cosas sobre nosotros, en tanto que la afección será entendida como un estado interior a nuestro cuerpo, "del mismo modo que los objetos exteriores son percibidos por mí dónde están, en ellos y no en mí, mis estados afectivos son sentidos ahí donde se producen, es decir en un punto determinado de mi cuerpo". (71)

El segundo elemento de la argumentación de Bergson que nos permitirá sostener nuestras afirmaciones, será analizado a partir de la relación intrínseca que establece nuestro autor entre cuerpo y duración.

Bergson argumenta que nuestra intuición del tiempo difiere de una concepción en términos de mediciones objetivas o segmentaciones lineales. El tiempo como duración implica la experiencia de una continuidad fluida y vivida del mismo. Y es que el tiempo, en tanto que duración, es movimiento, el movimiento de la vida que no cesa de renovarse. Como ya lo dijéramos, Bergson afirma que mi presente es la conciencia que tengo de mi cuerpo (152) por ello se destaca sobre el pasado. Mi cuerpo, como centro de acción, representa el estado actual de mi devenir, aquello que está en vías de formación en la duración.

Sabemos, continua Bergson (216), que millones de fenómenos se suceden mientras nosotros apenas contamos algunos, "¿qué es esta duración cuya capacidad sobrepasa toda imaginación?". A esta pregunta Bergson responderá que, si bien no es "nuestra" duración, tampoco se trata de una duración impersonal y homogénea que se derramaría indiferente y vacía. "este pretendido tiempo homogéneo es un ídolo del lenguaje". No hay un ritmo único de la duración, "la materia se resuelve así en un sinnúmero de estremecimientos, todos ligados en una continuidad ininterrumpida, todos solidarios entre sí y que corren en todos los sentidos como si fueran escalofríos" (217). Se notará, afirma Deleuze (2017: 33), que Bergson no encuentra ninguna dificultad en la conciliación de dos caracteres fundamentales de la duración: continuidad y heterogeneidad. "La "paradójica alianza", dice Vieillard-Baron para referirse a ella, la "misteriosa alianza", dice Jankélévitch. Y en ellos quizá piense Chenet cuando escribe: "pareciera que la duración es definida por atributos cuya compatibilidad es inconcebible" (Cherniasky, 2006: 18). Así, la duración será, no solamente la experiencia vivida, sino la condición de toda experiencia porque para Bergson la duración no es simplemente lo indivisible o lo no-medible, sino más bien aquello que solo se divide cambiando de naturaleza (38). Aún más, la duración es esencialmente memoria, "los recuerdos no tienen que conservarse en otra parte más que "en" la duración" (Deleuze, 2017: 50). ¿Y cómo llegamos al pasado? Por medio de un *salto* (Bergson, 2006: 148, Deleuze 2017: 52) "hay que instalarse de entrada en el pasado: de un salto, de un brinco. Aquí también, esta idea de un "salto" casi kierkergaardiano es extraña en un filósofo que pasa por amar tanto la continuidad" (Deleuze, 2017: 53). La duración para Bergson se definirá menos por la sucesión que por la coexistencia y, según la

argumentación deleuziana, la pregunta que devela el problema central de Bergson es ¿cuál es la multiplicidad propia del tiempo?

Creemos que la argumentación precedente nos permite sostener nuestra primera impresión: la importancia y centralidad del cuerpo, en tanto real, concreto, en la posición de Bergson. Y cómo, a partir de este cuerpo "vivo", Bergson teje las relaciones de intimidad entre cuerpo-memoria-duración, presente-pasado-futuro.

Ahora bien, volvamos a la palabra "imagen" y a las dificultades que esta palabra nos trae. Si para Bergson "poco importa" si llamamos "materia" o "imagen" a este centro de acción que es el cuerpo ¿podríamos nosotros también modificar el vocabulario bergsoniano? ¿intercambiar términos? ¿Podríamos entonces, en lugar de emplear el conocido concepto de "imagen-tiempo", hablar simplemente de "cuerpo-tiempo"? Esta modificación no sería un simple cambio terminológico, sino una relectura que enfatiza la dimensión corpórea del tiempo, su inscripción en la materialidad de los cuerpos y en la experiencia vivida del movimiento. Un "tiempo de los devenires imprevisibles que se desencadenan entre los cuerpos debido a la absorción de afectos del otro en cada uno" (Rolnick,1980).

Esta reformulación nos invita a explorar una perspectiva en la que la duración, en lugar de ser simplemente una cualidad de las imágenes en movimiento, se vuelve inseparable de la materialidad del cuerpo en escena. Así, podríamos preguntarnos: ¿qué nuevas lecturas emergen si pensamos el tiempo no sólo en términos de imágenes, sino de cuerpos que lo producen, lo contienen y lo despliegan en el espacio?

2.c. *cuerpos críticos*

No desconocemos que la argumentación de Bergson es (ha sido) susceptible de múltiples críticas. De entre ellas hay una que nos toca particularmente y a la que no podemos dejar de prestar atención. Nos referimos al análisis que Walter Benjamin desarrollará en su texto *Sobre algunos temas de Baudelaire*. En él, Benjamin (2024) realiza una fuerte crítica de *Materia y memoria* a causa de la ausencia de determinaciones históricas en los conceptos de experiencia y memoria. En efecto, luego de establecer que la filosofía -la filosofía de la vida- ha intentado vanamente de adueñarse de la "verdadera" experiencia -en una serie que Benjamin comienza en

Dilthey y culmina con Klages y Jung- Benjamin se referirá al texto *Materia y memoria* de Bergson del que destaca, "como un monumento eminente", la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia.

Según Bergson, como vimos en el punto anterior, la memoria es el elemento más decisivo en la estructura filosófica de la experiencia, que se compone de datos acumulados algunos de los cuales pueden permanecer virtuales, "la experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen en la memoria" (Benjamin, 2024: 3). Sin embargo, Benjamin objetará que "Bergson no se propone la especificación histórica de la memoria", incluso, continua, "rechaza toda determinación histórica de la experiencia". De este modo, Bergson evita aproximarse a la experiencia de la cual o "contra la cual" surgió su filosofía, es decir, "la experiencia hostil, enceguecedora de la época de la gran industria" (Benjamin, 2024: 3).

Decíamos al comenzar este apartado, que no podíamos desoír la crítica benjaminiana a las formulaciones de Bergson porque ésta señala directamente un punto nodal para nuestra argumentación. En el primer capítulo habíamos establecido la imperiosa necesidad de formular preguntas sobre los cuerpos y el poder y cómo el imaginario de un cuerpo de la danza "neutro" esconde u "olvida" que todo cuerpo está impreso de códigos, de elementos culturales, sociales.

> El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros. (Diana Taylor, 2011: 12)

La presencia de los cuerpos en escena no significa la manifestación de un cuerpo absoluto, universal, unívoco, transhistórico. Al insistir con la pregunta: ¿qué cuerpo está en juego? poníamos de manifiesto que suponer un cuerpo "neutro" va en contra del proyecto mismo de la danza contemporánea que busca, bien al contrario, evidenciar la presencia viva de cuerpos reales en escena, atravesados por su tiempo. Si bien las manifestaciones escénicas crean una especie de "aquí-ahora" del momento de su presentación, esto no indica que dicha manifestación no esté atravesada en una situación histórica determinada o, en palabras de Benjamin, de una experiencia determinada. Como "cuerpo-en-experiencia" se crean relaciones, asociaciones, agenciamientos, alianzas, modos, velocidades y afectos impensables, "las performances [y para nosotros, también la danza] son composiciones de velocidades atípicas y operaciones afectivas

extraordinarias que enfatizan la politicidad corpórea del mundo y de las relaciones" (Fabião 2019:41)

Sin embargo, la crítica de Benjamin hacia la idea de duración esbozada por Bergson no es sólo "destructiva"; de alguna manera aparece un rescate de ésta al remitir el concepto de duración a una trama mayor que conforman Freud y Proust (Carlos Pérez López, 2018) y, a su vez, conformarán la matriz conceptual desde la cual Benjamin desarrollará su propia perspectiva.

La interpretación de Pérez López me ha resultado particularmente interesante ya que ofrece una vía que permite reexaminar las tensiones entre ambos pensadores, particularmente en lo que respecta a la noción de duración. Como dijéramos, lejos de ser una crítica puramente destructiva, la objeción de Benjamin a la duración bergsoniana no anula la categoría en sí misma, sino que la reconfigura en el marco de una crítica radical del tiempo y de la experiencia. Así, según Pérez López, Benjamin no rechaza la duración bergsoniana como tal, sino que la inserta dentro de un nuevo entramado conceptual, en el que confluyen las aportaciones de Freud sobre el inconsciente y las de Proust sobre la memoria involuntaria. A través de este cruce, Benjamin modifica la idea de duración, transformándola en una herramienta que no se limita a la continuidad del tiempo, sino que se conecta con una temporalidad de fragmentos, recuerdos y experiencias dislocadas, que se resisten a la linealidad y al progreso histórico. Esta relectura benjaminiana no busca una continuidad sin fisuras, sino una temporalidad multiplicada, que se manifiesta en el choque y la superposición de momentos históricos y subjetivos, revelando un espacio donde lo fragmentario, lo discontinuo y lo no lineal emergen como las formas primarias de la experiencia temporal.

Al abrir el campo conceptual Benjamin encontrará que el concepto de memoria involuntaria sostenido por Proust y la elaboración de la teoría del inconsciente por Freud son caminos para poder seguir las huellas del pasado. La memoria involuntaria introduce un tiempo del que, de alguna manera, el sujeto estaba excluido ya que esta memoria solo puede aparecer gracias al azar, "la memoria pura de la teoría bergsoniana se convierte en él [en Proust] en memoria involuntaria" (Benjamin, 2024: 4). Para Benjamin, la memoria involuntaria no solo revela la profundidad de la experiencia subjetiva del tiempo, sino que también actúa como una forma de resistencia contra la mecanización y la fragmentación de la vida moderna; la memoria involuntaria es el síntoma de la crisis de la experiencia y, a la vez, la lucha contra esa crisis. Es el síntoma

de la crisis porque el individuo aparece doblemente aislado, es decir, aislado de su pasado y de la tradición.

> Bergson, en su concepción de la *durée,* se ha alejado considerablemente más de la historia. (...) Lo que separa a la *durée* bergsoniana del orden histórico (así como del orden prehistórico) es el hecho de que en ella haya sido suprimida la muerte. (...) La *durée,* en la que ha sido suprimida la muerte, tiene la infinitud mala de un adorno. Excluye la posibilidad de acoger la tradición. (Benjamin, 2024: 29).

Como afirma Melamed (2022) la narración proustiana pone de manifiesto la discontinuidad, los puntos de fuga, lo que no está y ni siquiera se sabe que no está; a partir de estas afirmaciones Melamed contrapondrá la "continuidad melódica" de Bergson con la "discontinuidad y heterogeneidad inasible" de Proust.

En la obra de Proust, la memoria involuntaria surge como una irrupción súbita del pasado provocada por una impresión sensible, sin mediación consciente. Este tipo de memoria no responde a un esfuerzo deliberado, sino que emerge como un acontecimiento, cargado de afecto y sentido. Benjamin retoma este concepto para pensar los modos en que el pasado puede irrumpir en el presente bajo formas que desbordan la lógica del recuerdo voluntario y la historiografía tradicional. En su ensayo sobre Baudelaire, señala que en la experiencia moderna, marcada por el shock y la sobreestimulación sensorial, la posibilidad de una experiencia plena -*Erfahrung*- ha sido sustituida por vivencias fragmentarias -*Erlebnis*- que imposibilitan la construcción de una memoria significativa.

Según la teoría freudiana, todos nuestros recuerdos son encubridores no sólo porque no se corresponden con exactitud a la historia vivida sino porque se encargan de "ocultar" lo realmente vivido. Los sueños son un terreno donde el tiempo funciona de manera diferente, permitiendo que elementos del pasado se manifiesten en el presente de maneras inesperadas y significativas. Así, Benjamin ve en el trabajo de Freud como los procesos inconscientes revelan una temporalidad que, al igual que la duración bergsoniana, se basa en la acumulación y la interpenetración de experiencias. Ambos autores le permitirán a Benjamin continuar con su argumentación de que el tiempo no es simplemente una secuencia de momentos medibles, sino una rica tapicería de experiencias (capas) subjetivas donde el pasado y el presente se entrelazan constantemente.

En su ensayo sobre Baudelaire, Benjamin muestra en el ambiente caótico de la ciudad moderna, como la París de Baudelaire, a individuos experimentando el tiempo de una manera que no puede ser capturada por una narrativa lineal y continua. La obra de

Baudelaire, especialmente sus *Flores del mal* y sus poemas en prosa, captura estos momentos revelando las contradicciones de la vida moderna, "por lo tanto Baudelaire ha colocado la experiencia del *shock* en el centro de su tarea artística" (Benjamin, 2024: 9) lo que implica que las condiciones de la vida moderna se constituyen en la materia prima misma de la poética de Baudelaire.

Benjamin afirma que "si se cree a Bergson, es la actualización de la duración lo que saca al hombre la obsesión del tiempo" (Benjamin, 2024: 25). Justamente, frente a ese tiempo sin huellas de la vivencia es que Benjamin rescata el concepto de duración de Bergson; ahora tamizado por las líneas argumentativas abiertas por Freud y Proust, ya que es la memoria -en la argumentación bergsoniana- la que impide que el cuerpo sea "instantáneo" y también es la que le da una duración en el tiempo. Aun así, la postura de Bergson *per-sé* no puede dar cuenta de la relación entre experiencia e historia, pero, bajo el giro por el cual Benjamin desarrollará su postura, puede aprehender el carácter no lineal ni repetible del pasado en el presente, que sólo puede acontecer de manera espontánea e imprevista.

Ahora bien, es importante remarcar que Benjamin realiza una transformación conceptual, lo que para Bergson era continuidad de la conciencia, para él es discontinuidad histórica. Su gesto no es el de un heredero, sino el de un pensador que toma una figura y la descompone bajo las condiciones materiales de la modernidad. Benjamin subvierte los supuestos fundamentales del bergsonismo, en particular la noción de duración como continuidad, para construir una teoría de la memoria donde lo central ya no es la interioridad del tiempo vivido, sino su fractura por las condiciones materiales e históricas de la modernidad.

Así, Benjamin no se apoya en Bergson: lo interrumpe. Lo que en Bergson era duración, en Benjamin es fractura: la imposibilidad de hacer experiencia en un mundo sometido a la mercancía y al shock.

En este giro que Benjamin imprime al concepto de "duración", Benjamin, mostrará que la duración no es simplemente una experiencia subjetiva del tiempo, sino una herramienta para criticar la narración histórica tradicional; la historia debe ser vista como una serie de momentos fragmentados y cargados de potencialidad, que abren posibilidades para el cambio social y político. Pero Benjamin ya no la enunciará como "duración" sino como "actualización" o "rememoración", y en esta transformación conceptual se crea una forma de resistencia contra la homogeneización del tiempo y la narrativa dominante de la historia. Benjamin busca destacar la importancia de la

memoria colectiva y la experiencia individual como medios para reinterpretar y redimir el pasado.

Esta forma de rememoración se convierte en una herramienta crítica frente a las narrativas progresistas de la historia y frente al olvido estructural que impone el capitalismo moderno. Lejos de ser una anécdota afectiva, la memoria involuntaria se vuelve potencialmente revolucionaria, al conectar al sujeto con un pasado no clausurado. La memoria involuntaria no reconstruye el pasado: lo actualiza. No hay mediación consciente ni reflexión, sino una afluencia inmediata de sentido y emoción donde ya no es el yo quien recuerda, sino que el recuerdo acontece al yo, con una violencia que lo desarma.

De este modo, la idea de "actualización" nos remite a aquello que "vuelve a aparecer" o simplemente "hacer presente algo del pasado" por el hecho de contraer momentos distanciados en una misma duración. La resignificación de lo dado.

> Podríamos decir entonces que el olvido prueba su capacidad operativa también a la hora de pensar la temporalidad de la historia, puesto que no solo permite reformular los términos continuistas de la memoria, sino que puede encarnarse como contratiempo histórico clave desde la noción de rememoración. Esta noción es una instancia teórica decisiva que permite a Benjamin satisfacer su doble demanda filosófica respecto de la experiencia: por un lado, hacer un uso del pasado en el presente que signe una diferencia en lo dado y por otro, dar cuenta del componente necesariamente histórico y colectivo de su darse individual. (Luciana Espinosa, Senda Sferco, 2020:19).

Las imágenes del olvido que nos asaltan en la conmemoración, surgen desde el tiempo del pasado y se transforman desde la quietud de lo que fue, para ser leído como lo que continúa nombrándose en el presente. En este sentido Benjamin afirma que el tiempo pasado es una puerta nueva, la cual no remite a lo que ha sido, sino que es interpelado por el presente, para abrir a nuevas significaciones.

El punto anterior nos permitió afirmar la centralidad del cuerpo en la conformación de los conceptos de memoria, percepción y duración en la teoría bergsoniana. El giro que imprime la posición de Benjamin al concepto de duración de Bergson permitirá que éste no sea un concepto vaciado de su devenir histórico. Así, nuestro concepto (re)creado de "cuerpo-tiempo" se resignifica con todos estos elementos y nos permitirá sostener, entonces, la idea de la cual partimos: la creación de tiempo en una propuesta escénica de danza, "crear las figuras de tiempo (duraciones o instantaneidades, dinámicas temporales o capas exentas de toda dinámica), pero sobre todo a través de ellas hacer surgir el tiempo como fuerza poética" (Louppe, 2011: 137).

Como adelantamos en la introducción, se trata de una geografía de relaciones (Louppe, 2011: 95) que vincula cuerpos presentes en una misma temporalidad, pero también una vinculación que trasciende temporalidades por la que aparecen en el presente rastros del pasado, así, los cuerpos danzantes recuerdan sus pasos y trazan otros. También en la introducción vimos como Lepecki analiza, desde una perspectiva escénica, el concepto de "recreaciones" por el cual se puede identificar en una propuesta escénica campos creativos no agotados que permitiría actualizar aquello que quedó en ella de manera virtual, no sólo pensar la propuesta escénica como "lo que desaparece en el tiempo" sino también cómo aquello que puede actualizarse. En este concepto creado por Lepecki resuena la argumentación benjaminiana y evocan nuestro concepto (re)creado de cuerpo-tiempo. Podemos hablar entonces de "temporalidades contrastadas" (Louppe 2011: 358) que surgen entre el "desvanecimiento" del gesto danzado y su eventual inscripción en la memoria. Como cuerpo-tiempo se trata de la fuerza de los momentos de actualización donde el tiempo despliega sus dimensiones desordenadas, lo que Benjamin denomina un choque frontal con el pasado mediante el presente, desde la actualidad del presente (Georges Didi-Huberman, 2018: 155).

Afirmamos entonces que el tiempo, como fuerza poética de una creación escénica de danza, se imprime de varias capas: por un lado, la actualización del tiempo de la danza en el momento de su presentación, momento de encuentro que se gesta en *ese* acontecimiento (presente). Por otro, el tiempo de "gestación" (pasado) de la propuesta escénica, proceso que se nutre de múltiples dinámicas. También, un tiempo que denominaremos de "reverberación" (futuro), aquello que continúa resonando una vez que la puesta en escena ha terminado. Finalmente, el tiempo-historia, que atraviesa todos los anteriores. Tiempo-historia, cuerpo-historia, cuerpo-tiempo, conceptos que nos permiten vislumbrar que el suelo de la danza se construye también con tropiezos, caídas, esfuerzo, alteridades y diferencias.

2.d. *cuerpo-tiempo*

La luz inicial devela 77 bloques de madera que, conformando un cuadrado en el centro de la escena, parecieran esperar. Sentada, lejos y al fondo, la performer mantiene su distancia. En algún momento se levanta, se dirige a los bloques, se sube a ellos. Lo sonoro, ejecutado en el momento, impregna el espacio y acompañará todo el desarrollo de la propuesta, creando una intensidad persistente.

Así comienza **vinculaciones matéricas,** donde, lentamente, comienza un juego de armado y desarmado, de construcción y destrucción que se sostendrá a lo largo de la presentación.

Si, tradicionalmente, la arquitectura se define como instalación de la "inmovilidad", una estructura "estable", en esta propuesta la arquitectura se presentará como aquello que aparece y desaparece de manera constante. Sería erróneo leer esta arquitecturización del espacio en relación con un cuerpo como la construcción de algo tangible o monumental, al contrario, sugiere una perspectiva más abstracta y dinámica de la relación material, alejándose de la idea convencional de construcción física y enfocándose en la experiencia y la temporalidad. Se nos aparece como un vaciado del espacio, un cuestionamiento del "momento", una tensión entre el devenir del cuerpo en movimiento y el devenir del espacio.

En el desarrollo de su propuesta escénica, la performer desciende gradualmente hacia el suelo en una serie de movimientos variados: un juego entre gravedad y suspensión que le permiten contrastar la verticalidad y la horizontalidad. Por momentos, se desliza por entre los bloques como una equilibrista en la cuerda floja. Las manos tendrán el importante rol de crear la arquitecturización del espacio donde el continuo crecimiento del impulso vital se interrumpe en las pequeñas transiciones en las que parece vacilar. Las imágenes emergen una de la otra, en una especie de vínculo en el que cada figura da cuenta del poder de la anterior; la materia se transforma en un proceso acumulativo y continuo que sigue el haz de fuerzas implicadas.[38] "Se puede hablar del flujo temporal específico de un movimiento y del tiempo de la totalidad de una danza como de una temporalidad creada y de un tiempo creado (...). El tiempo no preexiste ni espera ser modelado por el bailarín, es creado por la danza misma" (Sheets Johnstone citado en Fontaine, 2012: 59)

Los bloques, como presencia contundente, se vuelven permeables y paradójicamente, frágiles. Hay una circulación intensa entre el cuerpo y la cosa, como si los elementos constitutivos de cada uno se incorporaran en el otro, creando y recibiendo la fuerza de la alteridad, la posibilidad de ser afectado. "Fuera de este contexto esos objetos son pura virtualidad, a la espera que alguien venga a actualizar su expresividad. Siendo así, ésta no se encuentra ni en el objeto ni en el cuerpo de quién lo experimenta, sino en el campo de fecundación mutua que se crea entre ellos" (Rolnick, 1980).

El cuerpo escénico y los bloques introducen una dimensión temporal en la arquitectura del espacio, cuyas imágenes dan cuenta de un entorno temporal fluido en el que,

repentinamente, todo se desmorona. El diálogo que se cimenta entre el tiempo, la materialidad y el cuerpo danzante; se construye un paisaje singular donde la materia se mueve (es movida) pero no cambia, la que cambia sus estados en relación a la materia, es la performer. El tiempo y la materia se aproximan de tal modo que ya no es posible concebirlos como categorías autónomas: el tiempo se vuelve una fuerza de la materia y la materia una forma del tiempo.

Su gesto se inscribe en una temporalidad particular, que tiene que ver no con lo que ha desaparecido, sino con lo que permanece en forma de pregunta en su ejecución misma y también en la experiencia de lo imprevisible. Organizar excluyéndose, ocupar a la vez el centro y el margen de lo que está arquitecturando. Destruir, jadear, volver a construir, detenerse, respirar, esperar, recomenzar. Como espectadores, nos vemos inmersos en un flujo continuo, un juego dinámico y voluminoso de correspondencias y oposiciones que nos atrapa y nos envuelve. La percepción ya no se limita a observar desde la distancia, sino que es arrastrada por una red de relaciones en constante transformación. Hay una construcción del tiempo en marcha que nos lleva a preguntar: ¿qué tiempo se está construyendo? No es un tiempo cronológico, divisible y medible en segmentos homogéneos. Lo que emerge en escena es un cuerpo-tiempo, una temporalidad encarnada que se despliega en la materialidad del cuerpo en movimiento. Este tiempo no es algo externo, sino que se genera con y a través de sus desplazamientos, tensiones y pausas que se estira, se condensa y se transforma en cada gesto. Así, la escena se convierte en un laboratorio donde el tiempo es moldeado por la presencia y la acción del cuerpo. No se trata solo de representar la temporalidad, sino de hacerla visible, palpable. En este sentido, el cuerpo-tiempo es una forma de resistencia; una manera de habitar el tiempo no como algo impuesto, sino como algo que se crea y se reinventa a cada instante.

A través de la repetición del ciclo de construir-destruir-recomenzar, que nunca es exactamente lo mismo, se genera una temporalidad que no es lineal ni acumulativa, sino que se segrega y se expande con cada variación. Esta insistencia, lejos de ser una mera reiteración, abre la posibilidad de que el cuerpo emerja bajo un régimen distinto de atención, en el que ya no se percibe como una entidad fija, sino como un proceso en devenir.

Aquí, el movimiento ya no responde únicamente a la lógica de la cinética, del desplazamiento medible en términos de velocidad o trayectoria. En cambio, se inscribe en el terreno de las intensidades, en las modulaciones sensibles de la energía, en las

tensiones que atraviesan el cuerpo y que lo transforman a cada instante. Así, el cuerpo que aparece en escena no es una forma estática ni un volumen delimitado, sino un flujo, un deslizamiento que ocurre en el seno de esas intensidades.

Este desplazamiento no implica un cambio de ubicación en el espacio, sino una transformación perceptiva: el cuerpo se vuelve vibrante, más cercano a una sensación que a una estructura fija. En este juego de variaciones, la temporalidad misma se pliega y se repliega, generando una experiencia donde el cuerpo ya no es solo un objeto visible, sino una fuerza en continuo devenir.

En la creación escénica, el cuerpo-tiempo presenta una relación directa del movimiento y su actualización, que permite tener una percepción vívida de los cambios que se suceden. Así, percibir no designará solamente aquello que vemos; percibir será, de alguna manera, seleccionar una imagen particular. Es decir; percibir será la percepción de aquello que nos interroga, allí donde se producen cambios significativos. Un tiempo que nos interroga y que genera un sentimiento particular en nosotros en tanto espectadores.

Siempre con el telón de fondo de la dialéctica construcción/destrucción, que hacia el final será solo destrucción y vacío, el tiempo es generado por la experiencia y, por tanto, por el acto de la performer. Su horizonte es la duración continua de un hacer/deshacer que experimenta altibajos, intensidades. ¿Cómo conciliar discontinuidad y continuidad?

Entendemos que se trata de una nueva dimensión temporal que podríamos llamar temporalidad de la inminencia. La filósofa Véronique Fabbri propone considerar la danza como "un arte de la inminencia" afirmando que la inminencia de un gesto danzado no produce una suspensión del tiempo sino una dilatación del presente, una condensación de lo que fue y lo que será. "Esta inminencia es la articulación, el momento en que lo que va a ser, lo que será, se decide a partir de lo que ha sido. Un momento contradictorio, en tensión" (Fabbri, 2007: 131).

El argumento de Fabbri nos retrotrae a elementos de nuestra argumentación precedente: un tiempo que se escinde, se desdobla en presente que pasa y pasado que se conserva, o tiempo que se divide en dos vertientes, una que se dirige al futuro y otra que cae en el pasado, así, el cuerpo-tiempo no aparece aquí en un orden de coexistencias o de simultaneidades sino en un devenir. De este modo, el tiempo será la interioridad en la cual la performer se mueve, vive, cambia. En su hacer, en su presencia, en su corporalidad se representa el estado actual del devenir. Como afirma Verónica Rodríguez (Rodríguez, 2021) a propósito de esta obra: "[esta obra] desarticula el uso

especulativo o manipulador de los objetos en la escena y los coloca en el territorio de la fragilidad y la afectación desde una presencia potente y carnal".

Quisiéramos entonces sostener, que esta propuesta artística pone en evidencia que sentir y mover serán la conciencia del presente que -según la argumentación bergsoniana- es también la conciencia de mi cuerpo. Así, el cuerpo es también materia, movimiento y duración que crea en su relación matérica, un tiempo a la vez presente (presencia) e indeterminado en sus flujos de variación. "El presente es portador de una infinidad de posibles, y simultáneamente, de la imaginación (¿del recuerdo?) de otras potencialidades" (Fontaine, 2012: 82). Conciencia del presente, conciencia de (mi) cuerpo, memoria y actualización.

Encontramos aquí, en las imágenes que la propuesta escénica desarrolla, momentos significativos, experiencias claves en el tiempo. Estas imágenes, al ser contempladas, evocan una experiencia temporal en quienes las observan, permitiéndoles revivir o reconstruir subjetivamente momentos en el tiempo. En este sentido, participan activamente en la construcción de la experiencia temporal que pueden contener múltiples capas temporales o niveles de significado, desafiando la linealidad y la simplicidad en la forma en que percibimos y experimentamos el tiempo.

En la creación de imágenes de la puesta en escena, imágenes que son a la vez actuales y virtuales, se transgrede la dimensión del tiempo -como cronología- ya que el movimiento se fusiona a otro movimiento y a otro más. Hay un pasaje de tiempo que lleva de lo virtual a lo actual, en la acción incipiente de la danza, que no cesa de repetirse en lo múltiple de las imágenes creadas. Lo que "ocurre" en escena se diferencia de lo que "podría" ocurrir sobre la condición de ese fondo virtual.

Al "inventar el tiempo", "se funda una coherencia que es coincidencia de continuidades y rupturas. La sucesión, la sincronía y la interrupción se intercambian sin cesar, suceden en un tiempo multidimensional -ni línea, ni rueda, sino espiral y zig zag, espacio y vacío, desviación imperceptible, pero sin embargo bien real" (Fontaine, 2012: 95).

Capítulo 3: *Arpías*

Los sueños, fotomontajes escénicos[39] es una obra de danza contemporánea estrenada en Rosario en el mes de Abril del año 2019 en el Centro de Expresiones Contemporáneas de Rosario. El grupo creador, en la gestación de la puesta en escena, se inspiró libremente de los fotomontajes que Grete Stern realizara para la revista *Idilio* en la Argentina de los años '50.

Ocho cuerpos danzantes jugarán con estas imágenes en un despliegue onírico: "sus cuerpos maniquí son decorados con utensilios de cocina, la sartén más moderna puede oficiar de raqueta de deportista frustrada y un rollo de papel higiénico calla sus quejas desesperadas".[40] Las creadoras afirman que la obra se plantea como "puente entre las mujeres que retrata la revista y todas las mujeres que nos habitan".

A partir de estas afirmaciones entendemos que se trata de un trabajo analítico importante, que impulsa una recuperación de la memoria histórica de las mujeres. Así, y desde nuestra perspectiva, esta recuperación nos permite seguir sosteniendo nuestro concepto (re)creado de "cuerpo-tiempo", ese cuerpo que se gesta de vibraciones que vienen de otros tiempos pero que siguen latiendo en el presente. Como dijéramos, un tipo de vínculo que atraviesa temporalidades. Desde esta perspectiva, esta propuesta de danza coincidiría con la aspiración que considera a la obra coreográfica como una lectura del mundo, un instrumento de esclarecimiento de la conciencia contemporánea y, por qué no, un arma de combate (Louppe, 2011: 30) así como la de hacer del cuerpo un paisaje, un territorio donde excavar la memoria (Hang-Muñoz, 2019: 20). En el centro de la escena, la fuerza y la potencia de los cuerpos danzantes para segregar lo vivo desde su propia materia.

Los sueños y ensoñaciones de las mujeres que escribían a la revista son el material para la creación artística de Grete Stern y ahora, para la producción de esta propuesta escénica. Según leemos en la página del catálogo de presentación del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba):[41] "los fotomontajes surgían del análisis de los sueños que las propias lectoras enviaban a la redacción, interpretados por el sociólogo Gino Germani, director de *Idilio* - revista que, a ojos de los intelectuales de la época, era de escaso interés- que firmaba sus notas con el seudónimo de Richard Rest. La colaboración duró alrededor de tres años y se publicaron cerca de 150 trabajos". El tema central que Stern desarrolló en sus fotomontajes fue el de la mujer en situación de

conflicto y el modo de su presentación, el fotomontaje, era desconocido en nuestro país. La serie de los fotomontajes aborda el tema de la opresión y manipulación de la mujer en la sociedad de la época. Como afirma Luís Príamo: "que estos trabajos fueran publicados por la revista del corazón más popular de aquellos tiempos, agrega un matiz irónico suplementario".

Las imágenes creadas en los fotomontajes se nos aparecen como un mundo aparentemente absurdo, alógico que, a partir de ese juego, plasma aquello que estaba en el inconsciente de cientos mujeres, es decir; símbolos de opresión, de sumisión que denuncian claramente la idea de la "función" de la mujer como un útil trivial. De este modo, los sueños son una forma de "mirar", de observar la realidad y así, en el intento de confundir lo real, en lo ilógico, se puede enunciar aquello que permanecía "callado". Es interesante como aquí -en los fotomontajes de Stern y en la propuesta escénica- los sueños no se presentan como una instancia individual, sino colectiva; son un producto de proyecciones inconscientes; huellas de la memoria.

3.a. *Huellas*

Nos interesa detenernos aquí en la noción de huella, especialmente en relación con su problematización en el campo de la danza. La huella, lejos de ser una marca neutra del pasado, puede ser percibida como una inscripción que porta el peso de una tradición normativa, que fija formas, sentidos y delimita los sentidos posibles del movimiento. Es precisamente en este carácter prescriptivo donde la danza contemporánea gesta su rechazo y que emerge una respuesta crítica: la contra-huella. No se trata de una simple negación, sino de un gesto activo que resiste la estabilización de lo heredado, que interrumpe la reproducción de lo instituido y reconfigura el campo de lo posible.

En el ámbito del arte, este gesto de ruptura ha sido históricamente un motor de transformación, abriendo caminos hacia nuevas formas de creación y percepción. En la danza, particularmente, este cuestionamiento de lo normativo no solo ha sido un impulso renovador, sino también una vía para repensar el papel del cuerpo en las prácticas artísticas.

Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, en esta investigación el concepto de "huella" no remite a una marca inmutable del pasado, sino a "aquello del pasado que sigue interrogando al presente", tal como lo plantea Lepecki cuando habla de las continuidades y discontinuidades que una obra deja sin resolver. La huella, en este

sentido, no es solo un vestigio, sino una interrogación abierta, un espacio de tensión entre lo que persiste y lo que se transforma.

De hecho, la idea de huella como algo fijo parece estar más vinculada a una concepción de la obra escénica como un objeto cerrado, delimitado en el tiempo y en su realización. Sin embargo, como hemos analizado, la danza contemporánea ha problematizado y, en muchos casos, dejado atrás este concepto de obra como una entidad estable y acabada. En su lugar, se ha afirmado una noción de la creación escénica como un proceso en constante transformación, donde la materialidad del movimiento y la memoria del cuerpo generan formas de inscripción que no se congelan en el tiempo, sino que siguen mutando. Esta reflexión nos lleva a una cuestión central: ¿debemos entender la huella como algo estático o, más bien, como un rastro en movimiento? Si la danza contemporánea desafía la fijación y se orienta hacia la experimentación, entonces la huella no puede ser concebida como una marca definitiva, sino como un flujo, un residuo que persiste no en su materialidad inmutable, sino en su capacidad de seguir afectando, de seguir transformándose en el presente.

En el ámbito de la danza contemporánea, los bailarines han centrado su atención en aspectos relacionados con la memoria y, en este sentido, han procurado desarrollar un nuevo estilo de relación con el pasado, que puede entenderse como "huellas corporales", es decir, estrictamente circunscritas a los cuerpos danzantes. Según argumenta Anne Benichou (2000) esto explica en parte por qué, hasta hace poco, la danza y el espectáculo contemporáneos han escapado a las iniciativas de conservación de las instituciones patrimoniales tradicionales, basadas esencialmente en concepciones archivísticas, documentales y materiales del patrimonio. Al contrario, en danza se privilegian dos operaciones: la documentación y la recuperación, no como etapas o modalidades de transmisión diferentes o consecutivas (el archivo por un lado y la actuación en directo por otro), sino como procesos estrechamente vinculados e imbricados en la transmisión. Varios teóricos de los estudios sobre la performance y la danza contemporánea han subrayado recientemente la importancia de rearticular el archivo y el directo, la documentación y la reposición, el guión y la recreación. Afirmando la recreación en términos de "voluntad de archivo" (André Lepecki), "contramemoria" y "redocumentación". En cuanto a los documentos y archivos, ya no se ven únicamente como huellas [fijas], sino también como guiones que permiten actualizar las obras de las que proceden, un cambio que da lugar a un orden que invierte la secuencia convencional según la cual la reiteración en vivo se produce una vez

establecida la documentación de un acontecimiento inaugural o su guión. Se hace necesario, por tanto, el desarrollo de nuevos sistemas de memoria. La transmisión de una tradición, que se caracterizaba por su continuidad, ha sido sustituida por la discontinuidad de una cita donde los cuerpos danzantes se convierten no en el lienzo para dejar allí una huella, sino que son dados como huella.

Este fenómeno, caracterizado por su capacidad para desestabilizar tanto el pasado como el presente, afecta a los espacios y a los sujetos que danzan. Su naturaleza descentrada tiene el efecto de revelar una historicidad siempre revestida de una temporalidad compleja. En este sentido, si el propósito de la "huella" es el simulacro de experiencias tomadas en un tiempo congelado, que pretenden dar testimonio del pasado como "ha sido", una "recreación" como la que propone Lepecki no tendría lugar. Por el contrario, si se reivindica una historicidad que actúa en el presente, disuelve la pretensión de reproducción, trata el pasado como existente en el presente y como perteneciente a la propia actividad creadora, entonces, la recreación modifica el significado de los acontecimientos del pasado, una reexpresión a través de la danza, lo que puede resultar en una reinterpretación significativa del pasado en el presente.

> Este enfoque se sitúa desde el principio en la inmanencia de una cultura coreográfica en la que el gesto creativo no restablece la expresión de un sujeto único, sino que es el resultado de una construcción performativa mediada por técnicas, discursos, representaciones e imágenes. (Launay, 2018: 32)

Particularmente en **Los sueños -fotomontajes escénicos** las huellas se manifiestan de una manera no unívoca. En esta propuesta escénica interactúan los fotomontajes de Stern, la interpretación de los mismos y el propósito que la propuesta sostiene: servir como un puente entre todas las mujeres que nos habitan. De esta manera, la interpretación de un gesto plasmado en el fotomontaje no se limita a una mera reproducción de un movimiento, sino que conlleva una transformación en la que, por un lado, se entrelazan materiales plásticos, cinestésicos y sonoros, y, por otro, el gesto se transfiere a una/otra corporalidad. Al incluir imágenes que son huellas de momentos pasados, el fotomontaje preserva y al mismo tiempo subraya la importancia de esos momentos, dándoles un nuevo contexto o significado. La huella en este caso se convierte en un medio de memoria, una forma de conservar y reinterpretar los vestigios del pasado que dará lugar a una transformación cuya variabilidad depende, en gran medida, de la capacidad para aprehender y comprender el gesto "ajeno", así como de su crítica reflexiva. Este ejercicio no solo enriquece la propuesta artística, sino que también

potencia los procesos de subjetivación, invitando a una reflexión más profunda sobre la identidad y la memoria colectiva.

A partir del texto de Analía Melamed (2022) encontramos dos líneas argumentativas diferentes en el análisis de esta noción, una, a partir de Ricouer y otra, a partir de Proust. En la primera, la problemática de la huella guía la del olvido en tanto la huella es presencia y ausencia al mismo tiempo. De este modo, el olvido puede entenderse ligado a la posibilidad (o no) de supervivencia de huellas y será profundo, a causa de la destrucción de las mismas o de reserva, porque las huellas se encuentran en él en estado de latencia. Ahora bien, continúa Melamed, el problema de esta noción es que todas las huellas están en el presente, "¿qué hace que la inscripción sea a la vez presente como tal y signo de lo ausente, de lo anterior?" (84).

Por otro lado, la novela proustiana se presenta como una impugnación ficcional de la búsqueda de huellas, al estilo Sherlock Holmes, porque allí los indicios se contradicen, las lecturas son variables, las interpretaciones difieren, por lo tanto, no conducen a la verdad "porque una huella del pasado en el presente ¿a qué pasado conduce?" (84) Para Proust se trataría del carácter involuntario, como vimos en el capítulo precedente, es la memoria involuntaria y no su huella, la que irrumpe en el presente, "el encuentro con el pasado no empieza por la voluntad, ni por la inteligencia sino por una particular forma de sensibilidad que es la sensibilidad al presente" (89). Las huellas del tiempo, de los recuerdos y de las experiencias dejan marcas en nuestra subjetividad, que sólo pueden ser recuperadas de manera involuntaria, Este "despertar" de los recuerdos no es una reconstrucción consciente, sino una recuperación de lo perdido, que deja huellas profundas en la conciencia del individuo. La huella, entonces, no solo es un vestigio de lo que ocurrió, sino la clave para comprender el pasado, clave que está oculta bajo las capas de la memoria consciente.

¿Es posible establecer una relación entre el fotomontaje -como técnica- y el concepto de memoria involuntaria propuesto por Proust? En el fotomontaje, la fragmentación de las imágenes es crucial, ya que permite generar una nueva perspectiva. Pensamos que algo similar ocurre en la "memoria involuntaria" de Proust. Allí, los recuerdos del pasado se presentan no como una narrativa lineal, sino como fragmentos dispersos que surgen a través de sensaciones, olores, sabores o sonidos. La memoria involuntaria no sigue una secuencia lógica, sino que se manifiesta en *saltos*, recomponiendo el pasado de manera no lineal, de forma similar a un fotomontaje en el que las piezas no encajan

perfectamente de manera cronológica o secuencial, sino que cada fragmento reinterpreta el todo.

La utilización del fotomontaje, tanto en la obra de Stern como en **Los sueños -fotomontajes escénicos**, se adecua a la búsqueda que permitirá representar la realidad onírica mediante la condensación y yuxtaposición de elementos de distinta naturaleza. La técnica del fotomontaje puesta en juego en escena brindará un modo de expresión para los sueños femeninos reflejados en las fotos de Stern. Como dijéramos, lo destacable es que estos sueños no son sueños individuales sino colectivos; que en las fotografías creadas por Stern incluye cuestiones de clase y de género. Lo específico femenino en estas propuestas aparece en el modo en que se muestran estos sueños, mujeres hablando de su mundo, pero un mundo que les ha sido impuesto, imágenes estereotipadas y prescriptivas sobre lo que la mujer "debe ser".

La puesta en escena **Los sueños,** recrea y reproduce los fotomontajes creados por Stern y, al mismo tiempo, los hace estallar. Una imagen onírica nos lleva a la siguiente y en ese pasaje las mujeres atraviesan la escena, deambulan, bailan, se quiebran en mil pedazos, vuelven a comenzar. En escena percibimos una imagen del cuerpo y un cuerpo relatado, contado por las inscripciones que se posan en la piel y que generan una apariencia que habla, también, de lo que somos, de lo que "debemos ser". Esa inscripción, que se muestra de manera onírica, se vincula con la memoria y se graba en los cuerpos, permaneciendo allí como una señal que activa un tiempo particular, uno que se concreta en el momento mismo en que esa cicatriz, marca o huella se manifiesta, produciendo una revelación. En ese momento de revelación, la huella deja de ser un simple registro para convertirse en un acontecimiento, una irrupción que transforma la escena y que, al hacerlo, interroga nuestra propia relación con la memoria, el cuerpo y la identidad.

Ahora bien, en este mundo onírico puesto en juego en escena, el punto nodal es que estos sueños no queden aferrados o detenidos en un tiempo de ensoñación, por el contrario, se trata del "despertar", el tiempo de "abrir los ojos". Siguiendo la línea argumentativa que Benjamin planteara en su inacabado *Libro de los Pasajes* (2005), sostenemos que se trata de despertar un saber aún no consciente de lo que fue, que implicará una metamorfosis cualitativa de la consciencia (460). Así, el despertar -afirmará Benjamin- es la metáfora por excelencia del desengaño, de la desmitificación, pero también, de la lucha emancipadora.

Siguiendo la línea argumental del capítulo precedente sostenemos que Benjamin retoma de Proust el hecho que la memoria no se reduce a la simple evocación consciente de un hecho del pasado, sino que también implica la aparición de un recuerdo olvidado.

En la argumentación benjaminiana Proust confronta la memoria involuntaria con la voluntaria, que se halla a disposición del intelecto. Así, en la reflexión en la que dicho término es introducido, Proust habla de la pobreza con que se había ofrecido a su recuerdo durante muchos años la ciudad de Combray, la ciudad de su infancia, antes de que el gusto de la *madeleine* lo transportase una tarde al tiempo de la infancia. Es decir, hasta el momento de la aparición de este recuerdo involuntario, los recuerdos que afloraban no conservan ni proporcionan en realidad nada del pasado. "Por lo cual Proust no vacila en afirmar como conclusión que el pasado se halla "fuera de su poder y de su alcance" (...). Que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás, depende únicamente del azar" (Benjamin, 2024: 4). Para Proust depende del azar la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia.

Así, en el relato de Proust, el narrador no sólo descubre que carecía de ese recuerdo, sino que, de una forma más profunda, se da cuenta de que ni siquiera podía evocarlo como olvidado. Este fenómeno no debe interpretarse como un fallo en el funcionamiento de la memoria, sino como una muestra de su verdadera operatividad. Proust muestra precisamente, la capacidad de la memoria involuntaria, que, al extraer su material del olvido, pone en duda cualquier noción de continuidad sin fisuras.

En la argumentación benjaminiana, la memoria involuntaria está estrechamente relacionada con el concepto de constelación, que -brevemente- permite interpretar el pasado como una serie de fragmentos dispersos que, al ser reunidos, revelan nuevas perspectivas del presente. Es decir, la memoria involuntaria no sólo revive el pasado "tal cual era", sino que el pasado es reconfigurado y puesto en relación con el momento actual, ofreciendo una nueva perspectiva histórica.

Es necesario precisar que la memoria involuntaria proustiana más que reconfigurar el pasado, rompe la linealidad temporal, logra un acceso a lo extratemporal. Al interrumpir la linealidad del tiempo cronológico permite el acceso a una experiencia extratemporal, íntima y singular (Melamed, 2022). Más que reconfigurar el pasado en función del presente, la memoria proustiana interrumpe la linealidad del tiempo y accede a una experiencia singular donde el pasado se actualiza como presencia viva. Como escribe Proust: "De repente el recuerdo apareció. El sabor era el del pedazo de magdalena que

mi tía me ofrecía después de mojarlo en su infusión de té o de tilo". Las concepciones de la memoria involuntaria en Proust y en la interpretación benjaminiana pueden leerse, más que como exclusivas, como vectores que apuntan a distintos modos de interrumpir la temporalidad lineal.

Benjamin, al retomar la concepción de la irrupción involuntaria, la desplaza hacia un marco histórico y crítico. La memoria involuntaria será para Benjamin un gesto que, al revivir imágenes fragmentarias del pasado, las pone en constelación con el presente, "la experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria" (Benjamin, 2024: 3). En esta operación, el recuerdo no es una fuga hacia lo extratemporal, sino una forma de interrumpir el tiempo histórico lineal para desactivar su curso triunfante. En este cruce, puede decirse que Benjamin hereda de Proust la potencia disruptiva de lo involuntario, y buscará la redención de lo olvidado, de lo vencido, mediante el montaje crítico de fragmentos históricos. Tensiona el presente como campo de actualización del pasado.

Me gustaría reconstruir ahora la interacción benjaminiana entre el recuerdo involuntario y el montaje que supone la idea de "constelación". Los dos modos de «actualizar» el pasado reflejan también una relación particular con el arte. La cuestión no es tanto un juicio normativo sobre cuál es la forma correcta en que el arte debe "representar" el pasado, sino con las condiciones históricas en las que este problema vuelve a plantearse. Esta reinterpretación permite reconstruir la historia desde un enfoque más colectivo, como una red de experiencias que trascienden una sola voz o narrativa.

El entramado teórico que hemos seguido hasta aquí nos permite entrever que la puesta en escena **Los sueños** habilita, a partir de la recreación de los fotomontajes de Stern, una rememoración que acontece más allá de la voluntad, en la aparición de imágenes-afecciones. Esta manifestación de imágenes, como fenómeno onírico, activan la memoria sensible. Así, del mismo modo que en la irrupción de la memoria involuntaria emergen imágenes ocultas al recuerdo consciente, la creación escénica **Los sueños,** concebida como "cuerpo-tiempo", revela cómo el o los cuerpos son, simultáneamente, "matriz y lugar de ajustes de la historia" (Sigrid Weigel, 1999: 88). En última instancia, se trata de redescubrir el cuerpo colectivo que produce imágenes y así, la creación escénica funciona como una intervención, donde el tiempo no es lineal ni cronológico, sino fragmentario y sensible, emergiendo a través del cuerpo como una forma de reescribir las huellas del pasado desde el presente.

El recurso al fotomontaje posibilita una construcción de imágenes que, en términos benjaminianos, se configuran como constelaciones. Esto da lugar a una dimensión del montaje en la que se entrelazan historia, experiencias, realidad y objetos. Al mismo tiempo, en tanto "huellas", estas imágenes permiten trazar una cadena asociativa de similitudes diversas que también pueden ser reconocidas como una constelación.

En el espacio creado por estos fotomontajes escénicos juegan el deseo, la arquitectura, el rito, el intercambio, la muerte. Poder y fragilidad de las imágenes. Estas imágenes no son sencilla o solamente un recurso poético, sino que impulsan a la reflexión, un modo de reflexión que no se expresa a la manera convencional; las imágenes creadas no están puestas en juego para ilustrar una "idea" que existiría al margen de ella sino que las ideas están estructuradas en las imágenes creadas por los cuerpos danzantes, que no pretenden tanto ofrecer apoyo al pensamiento conceptual como "poner en movimiento al pensamiento que en su expresión tradicional parece rígido, convencional y envejecido" (Adorno, 1995).

Estas imágenes, como "huellas de lo perdido", interpelan al sujeto consciente devolviéndole una mirada que puede resultar perturbadora. Esta perturbación se relaciona con lo que Didi-Huberman (2014: 95) llama el "poder de la memoria", ubicado en esa distancia que, a la vez, nos observa y nos afecta. Se trata de la memoria involuntaria, de la cual –según Benjamin– emergen una serie de imágenes que giran en torno al objeto sensible que la despierta.

> En Proust hay una memoria/mundo que sería memoria/cuerpo, memoria/geografía espiritual (...). El olvido, como se dijo, no sería una supresión de huellas sino más bien la necesaria consecuencia de la disolución de un mundo, un desplazamiento en una geografía espiritual, o, dado que Proust piensa de manera arqueológica, de superposición de mundos. (Melamed, 2022: 87).

Las imágenes evocadas por esta memoria involuntaria son creaciones del inconsciente donde todos los tiempos se entrelazan, se ponen en juego, se trastocan, se contradicen y se amplifican, como ocurre en los sueños.

Ahora bien, ¿qué clase de tiempo crean estas imágenes? Suspenso, corte, pausa, que no es simplemente la interrupción de un ritmo, más bien "hace emerger un contra ritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia" (Didi-Hubermann, 2018: 171). Aparece aquí el concepto concebido por Benjamin de imagen dialéctica, en cuyo centro se encuentran al mismo tiempo el ahora y el tiempo pasado, un choque de tiempos donde se liberan todas las modalidades del tiempo mismo.

En escena, cuerpos libres que giran, literalmente, formando un gran círculo que se desplaza bordeando los límites arquitecturales de la escena y del que emergen espasmódicamente camisas, brazos, zapatos, cuerpos. Metafóricamente, giran y transportan el hilo conductor -*le fil rouge*- que articula el proyecto.

3.b. *Despertar*

De entre la multiplicidad de imágenes creadas para la puesta en escena una asalta particularmente nuestra atención: una mujer cae suavemente de espaldas al piso, sus piernas abiertas y su vagina quedan frente al público. Desde esa posición, lenta e inexorablemente comienza a avanzar hacia nosotros aquí sentados; se acerca cual una gigantesca araña con sus largas patas. Rítmicos movimientos pélvicos acompañan su andar. De pronto, ya no es una sino múltiples vaginas-arañas que avanzan con sus piernas abiertas, sus pelvis convulsas; eros y horror ¿seremos devorados por estas arpías?[42]

Algo inhabitual ocurre mientras observamos esta escena: nuestra actitud física cambia, sucede como si "algo" nos *levantara* un poco más de la silla, la sensación de no estar en un territorio, en un terreno estable. Es esta fuerte sensación de inestabilidad la que nos lleva al movimiento del cuerpo, del pensamiento, de la sensibilidad, frente a algo que no podemos terminar de agarrar, de saber.

En la lograda síntesis que la imagen de las vaginas-arañas crea; una trama singular se concreta, porque mientras esa imagen literalmente *aparece* frente a nosotros, como acontecimiento escénico, por otro, lo transforma, en el sentido que ante nuestros ojos se despliega un acontecimiento que, sentimos, nos está "mirando", que nos toca de un modo particular. "En ese momento, entonces, todo parece desfigurarse o transfigurarse: la forma cercana se abisma o se profundiza, la forma plana se abre o se ahueca, el volumen se vacía, el vaciamiento se convierte en obstáculo. En ese momento, el trabajo de la memoria orienta y dinamiza el pasado en estilo, en futuro, en deseo (…)" (Didi-Huberman, 2014: 96).

Sostenemos que la imagen de las vaginas-arañas es una imagen de imágenes obrada con intención a la vez que el tiempo es fragmentado y simultáneo. Así, esta imagen se nos presenta al modo de la concepción benjaminiana de imagen dialéctica, "pues mientras la relación con el pasado es una puramente temporal; la de lo sido con el ahora es dialéctica: no es transcurso, sino imagen" (Benjamin, 2005: 150).

Es la imagen la que libera el despertar porque en la imagen se produce una ruptura en la que los elementos que la componen se desarticulan y muestra el material con el que está hecho, la imagen no es una imitación de "algo" sino un intervalo de tiempo hecho visible. Como afirma Didi-Hubermann (2014: 112) estas imágenes hacen algo más que transmitir una experiencia sensorial, estas imágenes tienden un puente entre los sentidos sensoriales y los sentidos semióticos. Estas imágenes no pueden ser contempladas pasivamente, exigen una participación activa del espectador al generar significados y asociaciones más allá de su contenido visual inmediato. "Una imagen auténtica debería darse como imagen crítica: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen -capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente". (Didi-Hubermann 2014: 113).

Didi-Hubermann (2018) sostiene que Benjamin puso la imagen en el centro neurálgico de la vida histórica (143) pero no al modo en se coloca un punto sobre una línea -un bloque de eternidad insensible-, la imagen produce una temporalidad de doble faz: imagen dialéctica. Es decir, en la presencia de una imagen dialéctica nos ponemos frente a un trabajo crítico de la memoria; las vaginas-arañas nos convocan, cual arpías, a hacer frente a todo un ideario del ser mujer que, desde la lógica patriarcal, la constituiría ontológicamente

Retomamos aquí nuevamente el texto de Melamed (2022) que nos brinda otros elementos del universo arácnido, así, las arañas aparecen formando parte del bestiario de culturas andinas como también, ligadas a lo femenino en la tradición griega y presentes en el universo cinematográfico. Es también la imagen central de la novela de Puig, artistas contemporáneos las han sacado del espacio doméstico para llevarle al terreno museal. "Y si a los tejidos de las arañas les costó ser admitidos en los museos, el llamado arte textil, en su mayor parte producido por mujeres, hasta no hace mucho tiempo tuvo muchas dificultades para ser admitido en los salones nacionales de artes plásticas" (50). Miedo, terror, locura también se asocian a las arañas.

Bajo la perspectiva de la obra de danza que estamos analizando, nos interesa destacar la idea que la escultora Louise Bourgeois pone en juego al asociar araña-madre-tejedora. Lo conocido: mujeres-arañas-arpías que "tejen" para atrapar/seducir/devorar, lo menos nombrado mujeres-arañas que tejen redes solidarias de sostén. Así, la imagen de la araña deviene un símbolo de resistencia.

Como cuerpo-tiempo las vaginas-arañas hacen explotar los esquemas de autorrepresentación e invitan a un juego de memoria, que ya no podrá ser entendida como colección de recuerdos o "el pasado" sino como aquello que trae al presente algo del pasado que aún sigue interrogando. "El pensamiento dialéctico ya no procurará *reproducir* el pasado, representarlo: lo *producirá* de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados" (Didi-Hubermann, 2014: 117). Es interesante como en la creación de fotomontajes escénicos se produce un "desmontaje" de sentidos, un desmontaje configuraciones históricas, una deconstrucción estructural. "No es casualidad que la danza sea el campo privilegiado de un retorno imposible, en cuanto que el gesto no cesa de reabrir la instancia de su propia presencia" (Louppe, 2011: 298). De alguna manera, se plantea un contraste de temporalidades que van desde el desvanecimiento de un gesto, su eventual inscripción en la memoria y su recuperación/recreación en la puesta en escena. Así, "el pasado" ya no puede ser considerado como lo acabado, lo inmutable, al contrario, se trataría de reabrirlo, de agitar en él lo incumplido, lo prohibido incluso lo destrozado.

Ella era una bailando y siendo aquella era esa y siendo esa era aquella, esa la que bailaba y siendo aquella la que bailaba siendo esa ella era la que seguía siendo esa la que bailaba. Estaba bailando. Había estado bailando. Estaría bailando.

"Orta o una bailando" Gertrude Stein

Capítulo 4: *presente en el presente*

Acontece[43] es una obra de danza contemporánea cuya primera función se realizó en la ciudad de Rosario en Enero de 2022.

En su proceso investigativo/creativo el grupo partió de dos premisas: a partir de la primera, buscaron borrar las nociones tradicionales de espacio y tiempo y en esa búsqueda la elección del lugar para la puesta en escena fue fundamental. Así, la pieza se desarrolló en un universo espacial con pocas líneas horizontales de sostén: en las pistas de ciclismo "Hell Track bmx Park" de la ciudad de Rosario. La práctica de este tipo de ciclismo implica que el circuito está integrado por un conjunto de rampas y otros obstáculos que, en esta pista particular, son de madera. Visualmente, pareciera una cadena montañosa: una sucesión de mesetas y planos de altura variable que dan lugar a una geografía de pendientes desiguales. En este paisaje, las intérpretes se vieron confrontadas a la caída, si se abandonaban a la gravedad, o a buscar un punto de equilibrio que les permita "quedarse": ¿dejarse ir o punto de equilibrio? De esta manera se hizo visible la fragmentación del cuerpo y el espacio mediante la descomposición del plano. La segunda premisa llevó al grupo a indagar y servirse de soportes técnicos que contribuyeran a crear una atmósfera onírica que acompañara dicho quiebre de la percepción. Aquí, el universo lumínico y la proyección de imágenes no figurativas en el plano fueron fundamentales.

La idea de presente envuelve la experiencia de esta danza, es el marco temporal de la aparición de un gesto siempre en vías de desaparecer. Así, la caída -obligada- aborda y transforma las situaciones en un evento único del momento presente. Dejarse caer significa, muchas veces, abandonarse al instante. Sin embargo, ese instante [efímero] no significa necesariamente un fin, muy por el contrario, significará la génesis de nuevos trayectos e intensidades.

Esta puesta en escena nace del movimiento puro, no hay una intención narrativa, el movimiento construye la propuesta vinculando la profundidad metafórica que propone la fisicalidad de la estructura espacial, dejando en evidencia, por un lado, imposibilidades y potencias; por otro, el registro del tiempo hecho cuerpo. Es en esta fisicalidad del presente donde el *cuerpo-tiempo* se manifiesta con mayor potencia: no como una estructura fija, sino como un flujo en constante creación, en el que cada gesto, por efímero que sea, resuena más allá de su desaparición

Las creadoras afirman[44] haberse propuesto abordar la noción de tiempo desde lo físico. Y, en este sentido, enfatizaron no a un análisis de tipo intelectual sobre aquello que el tiempo "sea" sino, el fluir del tiempo en la sensibilidad, en un presente [continuo] donde la única realidad sea el cuerpo. Desde un punto de vista metafórico, entendiendo que estas metáforas surgieron en la vivencia del espacio de investigación, se dejaron conducir por la idea de "aquello que no se puede alcanzar, aquello que la imposibilidad provoca".

Las personas que concurrieron a las presentaciones se vieron confrontadas a una toma de decisión, al menos inicialmente, pues debían elegir el lugar donde se ubicarían como espectadores. Esta pieza fue concebida no con un frente único, a la italiana, como suelen ser los espacios escénicos tradicionales; aquí, al ser un espacio no-convencional, las sillas fueron distribuidas en cuatro puntos espaciales diferentes con diversos grados de dificultad para llegar a él.[45] Según el lugar elegido será lo que el espectador podrá ver, no ver o ver parcialmente, pero esto solo será evidente en el transcurso de la pieza.[46] Es decir, una percepción completamente extraña a la habitual y que revela, no sólo perspectivas diferentes de lo que "acontece", sino una espacialidad que se muestra en una temporalidad múltiple. El tiempo se convierte en materia maleable, elástica, flexible. Ya no está, en su estado poético, sometido a las leyes físicas.

Más aún, esta propuesta asumió un verdadero diálogo con la gravedad, donde el movimiento se vio confrontado tanto a la resistencia a la caída como a la conciencia del peso. "Todo movimiento es una caída diferida", escribe Louppe, y es en la forma en que diferimos esa caída donde surge la estética del gesto. Sin embargo, consentir a la caída no es un acto natural para el ser humano; requiere un abandono consciente, una entrega al tiempo y al espacio. La caída, lejos de significar un final, abre nuevos trayectos, nuevas intensidades que transforman el devenir del movimiento donde dejarse caer no será simplemente ceder al peso del cuerpo, sino asumir el tiempo como acontecimiento. En este sentido, el *cuerpo-tiempo* no es un presente abstracto ni una sucesión homogénea de instantes, sino un territorio vivo donde se inscriben tanto la potencia del movimiento como sus huellas y sus irrupciones.

La sensación discontinua del tiempo que perciben los cuerpos danzantes pasa por el intersticio, el momento de suspensión, que crea deslumbramiento o vértigo. No tanto un tiempo de ruptura como un tiempo de espera, que deja que el centro de las decisiones se

vacíe para permitir al cuerpo, conducido por su propio peso, aportar una orientación gravitatoria imprevista ante la pérdida de equilibrio y el deslizar, desembocando en una gran extensión del tiempo: una sensación del tiempo.

> La suspensión no es un tiempo detenido *antes* de que ocurra algo, sino que es el suceso mismo; la entrada en ese tiempo íntimo donde en realidad la decisión ya fue tomada sin que nadie lo sepa aún. (Anne Dufuormantelle, 2019: 27)

Esta percepción nueva del tiempo coincide con una percepción diferente del cuerpo; desde el momento en que la cabeza se mantiene desorientada en relación con el centro del cuerpo, en las caídas o deslizamientos, todas las dimensiones del movimiento quedan fuera de su campo habitual de conciencia. De algún modo, interfieren en el entorno en la medida en que hacen surgir posibles insospechados.

Sin los puntos de referencia habituales, este cambio de entorno modificará la sensación de tiempo presente, creando a menudo una expansión temporal. En otras palabras, las experiencias nuevas y desestabilizadoras parecerán a menudo más duraderas que las experiencias habituales, lo que dará la impresión de que el tiempo presente se ralentiza. Todo esto hace sentir la importancia del "instante" que estos procesos invocan y provocan. El instante como espacio que da lugar a lo desconocido, como fractura de experiencia, que inscribe al cuerpo en su relación arriesgada con el otro, desconocida antes de producirse y perpetuamente inestable.

Fontaine (2012) entiende al instante como el presente de todas las dimensiones del tiempo, un presente sólo real en el cuerpo, que no tiene fecha. Entiende que los cuerpos danzantes son en el tiempo y, al mismo tiempo, crean el tiempo. (¿*cuerpo-tiempo*?)

> El instante, ¿es siempre el mismo, o no (Aristoteles)? ¿Es la verdadera realidad del tiempo (Bachelard) o un corte artificial de la duración, concebida como dato inmediato de la conciencia (Bergson)? ¿La duración significa que algo persiste cambiando (Ricoeur)? (…) La danza es la posibilidad de vivir simultáneamente varios instantes y duraciones que se determinan al diferenciarse. (Fontaine, 2012: 100)

Louppe (2011) insiste sobre la total presencia del instante, como lo constituyente de la cualidad de un acto de danza. Un "estar-ahí", un estar "presente en el presente" que genera un estado de presencia único junto a la conciencia de "ser en el tiempo"; un tiempo en suspensión. "Sería inútil tratar de superponer una significación en forma de ficción añadida a estas tomas de conciencia temporales por parte del cuerpo. Surgen a la vez como estallido de tiempo y estallido de sentido" (145). Según la autora, es tal vez esta unión del acto danzado con el momento de su "actualidad" lo que ha llevado a creer

en lo efímero de la danza, como si el movimiento estuviera "incrustado" en el presente, un presente que no puede volver. Sin embargo, "el movimiento no conoce las categorías dimensionales del tiempo, ni las representaciones lineales que con él construimos" (146). Se trata de la creación de un tiempo propio, reinventando todos los factores poéticos, que permite poner a la duración como materia. Un "estado de invención" como afirma Helio Oiticica (2013) donde la actividad creadora deviene "inauguración", la bienvenida a aquello que es, de algún modo, único; una situación desconocida que nos invita al hacer.

4.a. *Tomar el tiempo*

Como podemos ver, el concepto de efímero insiste en acompañarnos. En nuestro análisis hemos visto que "efímero" -como muchas veces se ha interpretado en el contexto de la danza y aún fuera de ella- alude a una idea melancólica, el suspiro por lo que ya no es, y congela el pasado de tal manera que lo excluye de toda capacidad de transformación, impidiendo que el presente establezca relación perceptiva, dinámica con la historia. Esta carga de melancolía fue contrastada en la introducción con el giro conceptual dado en el movimiento performático que terminó con las lágrimas vertidas por lo que no permanece y transformó el concepto en una fuerza política para enfrentar una lógica del mercado del arte. Desde estas posiciones, lo efímero se afirma como la posibilidad de estar con y en el presente.

Christine Buci-Gluskmann (2003) acercándose a conceptos de Oriente, específicamente China y Japón, nos proporciona otra manera de entender lo efímero. La autora encuentra en el concepto japonés *mujô* (無常) una apropiación de lo efímero que remite no al placer hedonista del ahora, sino que se encuentra mucho más cerca de la búsqueda del intervalo. Implica una aprehensión del intervalo y de un vacío positivo; que denominará un efímero cósmico. Lo efímero aparece entonces como liberado de la melancolía, de la "nostalgia de lo posible" pues la muerte no se presenta como lo trágico o lo patético al contrario, al estar despojada de toda trascendencia monoteísta, ella es el retorno del tiempo sobre sí mismo y capta lo efímero de los flujos, como una nueva forma de proyección en el presente y en el futuro.

Fontaine (2012) rescata otro concepto proveniente de la cultura japonesa: el *ma* (間), cuya traducción posible invita a comprender una noción de tiempo universal, el "espacio-tiempo" y, especialmente, puede comprenderse como el intervalo de tiempo y

espacio entre una actitud y la siguiente. Desde el concepto de *ma,* el tiempo circula en todos los sentidos, el pasado, el presente y el futuro se vuelven uno ya que, al presentarse como intervalo -cuya distancia es a la vez espacial y temporal- puede desplazarse en todas las direcciones temporales (173).

Traer estos conceptos -*mujô y ma*- nos permite repensar nuevamente el concepto de efímero, revalorizar la impermanencia desde otras perspectivas, así como vislumbrar lo efímero como aquello que capta en el presente el momento oportuno a partir de la experiencia del instante. Si comprendemos lo efímero como un *pasaje*, el instante se nos aparece como el presente de todas las dimensiones del tiempo. También el concepto de *cuerpo-tiempo* puede nutrirse de estos conceptos -*mujô* y *ma*-, pues ambos resaltan la naturaleza efímera del cuerpo en el espacio y la importancia de los intervalos y transiciones en la construcción de su temporalidad.

Así, desde la perspectiva de *mujô*, el cuerpo nunca es una entidad fija, sino que está en constante transformación, fluyendo con el tiempo. Esta impermanencia se manifiesta en la manera en que el cuerpo experimenta el paso del tiempo, no sólo en términos biológicos o fisiológicos, sino también en su relación con el entorno, la memoria y la percepción del instante presente. En una práctica escénica o performativa, el cuerpo se convierte en un vehículo de transitoriedad, donde cada movimiento, gesto o acción es irrepetible y único en su contexto. En este sentido, *mujô* no solo resalta la fugacidad del cuerpo en el tiempo, sino que también nos invita a aceptarla y habitarla conscientemente. En danza, reconocer la impermanencia permite explorar la presencia en su estado más puro, donde el cuerpo y el tiempo se entrelazan en una experiencia irrepetible.

Por otro lado, *ma* introduce la noción de intervalo como un elemento estructurador del *cuerpo-tiempo*. No se trata solo del movimiento en sí, sino de los espacios entre movimientos, de las pausas y silencios. En danza, los momentos de quietud y transición permiten que el tiempo se module, que el cuerpo no sea sólo acción, sino también espera, anticipación, resonancia. En este sentido, el *cuerpo-tiempo* no es solo la manifestación del cuerpo en el transcurrir temporal, sino también la experiencia de los vacíos, de los momentos en los que el tiempo se expande o se contrae en función de la percepción y la intención. Así, *ma* no es vacío en el sentido de ausencia, sino el terreno donde el *cuerpo-tiempo* se despliega y toma forma.

Mujô y *ma* no solo describen una percepción del tiempo y del cuerpo, sino que también nos llevan a una postura de escucha y presencia activa: una invitación a *prendre le*

temps, a dejar que el tiempo nos atraviese sin resistencias, para experimentarlo en su riqueza y plenitud. *Prendre le temps*, que en castellano se puede traducir como "tomar el tiempo", es un concepto que Fontaine (2012) retoma de Hideyuki Yano,[47] subrayando la importancia de pensar en el doble juego que la palabra "tomar" implica. Por un lado, "tomar el tiempo" significa asirlo en todas sus connotaciones y posibilidades: moverlo, empujarlo, sacudirlo. Por otro, "tomar tiempo" implica darse a sí mismo una temporalidad, respirar el momento, entrar en contacto con la sensación de duración y tomar plena conciencia de estar en el tiempo. Este doble juego interpretativo se experimenta en **Acontece** que al mismo tiempo que "toma" el tiempo se da a sí mismo la temporalidad del instante, del presente en el presente.

La experiencia del movimiento de estas escenas se encuentra anclada en la fugacidad del instante. Cada gesto aparece y desaparece en un tiempo que no se deja fijar, dejando apenas una huella en la memoria de los cuerpos y los espectadores. Pero este carácter efímero no implica pérdida ni vacío, sino que activa la posibilidad de un acontecimiento, entendido no solo como algo que ocurre en un momento determinado, sino como un estallido temporal que irrumpe, transforma y desestabiliza el flujo ordinario del tiempo que, como un flujo en constante transformación, está atravesado por el devenir y por la temporalidad que lo construye y lo desborda.

En su insistencia en el presente, nos confronta con un fenómeno paradójico: el tiempo no sólo avanza, sino que retorna sobre sí mismo, se pliega, se reitera y se diferencia a cada instante donde los movimientos reaparecen con nuevas intensidades. En este contexto, la presencia contundente de los cuerpos en escena adquiere una dimensión política y estética. Los cuerpos que danzan no solo ocupan un espacio, sino que instauran un tiempo propio, un tiempo que resiste a la aceleración del mundo contemporáneo y que nos obliga a habitar el instante con intensidad. Pero esa presencia no es sin fisuras: la danza también expone la vulnerabilidad de los cuerpos, su condición frágil, su exposición al agotamiento, al error, a la transformación constante.

4.b. *Sombras*

Hay otro aspecto de esta propuesta de danza en el que me gustaría detenerme y es la presencia casi constante de las sombras que proyectan los cuerpos danzantes.[48] Lo curioso es que esta presencia que se proyecta en el espacio aparece de manera diversa: como proyección de un movimiento que vemos, como proyección de una danza que no

vemos y, finalmente, en una doble proyección de brillantes colores. Lo que vemos, lo que no vemos, lo que se multiplica. Apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes o de las rampas, duplicándose o triplicándose en una rara correspondencia con el cuerpo que las provoca. Lo que tienen en común las figuras creadas por las sombras es su extrañeza, un efecto simultáneo de realidad y virtualidad del gesto danzado.

Si bien la sombra no es una realidad autónoma, crea un juego por el que una realidad se distingue de sí misma. Este juego acontece en la medida en que la luz se aleja de sí misma, se divide y se dispersa, se vuelve indecisa y esquiva. Un juego interminable, en el que no cesan las disminuciones y los aumentos de intensidad, el desplazamiento y las formas cambiantes de las siluetas. De algún modo, la sombra dibuja y atrae a la luz, que no tiene una forma propia; la sombra presupone la luz.

Nancy (2004) desdobla la relación establecida entre luz y sombra entre, por un lado, la luz que ilumina plenamente sólo algunas de sus caras, tiñendo las demás con lo que denomina "sombra propia", y, por otra, aquella que proyecta sus siluetas más allá de las cosas, siempre que una superficie se preste a recibir los contornos de lo que llama en este caso "sombra proyectada". Afirma el autor que la sombra es "el misterio del espesor de los cuerpos, de su profundidad".

La sombra es, pues, un fenómeno observable. En virtud de su naturaleza tangible -no en el sentido de palpable, porque no se puede tomar ni atrapar, sino en el sentido de perceptible, a través de los sentidos- habita la escena de una manera poética, ofrece una materialidad que puede conmovernos.

> Por eso la luz sola -el brillo de la revelación, la luz natural de la razón, el sol de Platón, la *Aufklärung*, la iluminación, el iluminismo, la claridad de la prueba y la fuerza de la evidencia- no puede bastar para alcanzar la experiencia de una forma, el contacto con una superficie, su resistencia y densidad, ya sea mármol, arena o mar, miedo o amor. (Nancy, 2004: 15)

Sombra(s) y cuerpo(s). Juntos forman las dos caras de una misma moneda, pero lo particular de la sombra es que nunca es futuro, sino lo que ha sido vivido, un instante. Esta propuesta artística nos devela, nuevamente y desde otro lugar, la presencia del instante como marca de temporalidad que la atraviesa.

Sombras; muchas veces interpretada como el lado oscuro que cada ser humano porta en sí -esencia oscura e inaprensible, esencia fantasmal- me gustaría abrir ahora la perspectiva de análisis a partir de esta propuesta artística que nos permitirá pensar a las sombras también como aquella presencia de lo semejante; entendiendo lo semejante

como el órgano de la experiencia, allí donde la experiencia se comprende como la capacidad de producir y percibir semejanzas (Benjamin, 2005).

De la argumentación benjaminiana, nos interesa rescatar para nuestro análisis, los aspectos que revelan la significación indirecta, "leer lo que nunca ha sido escrito, tal lectura es la más antigua: anterior a toda lengua –la lectura de las vísceras, de las estrellas o de las danzas" (Benjamín, 2010: 170). Para Benjamin, las semejanzas no son meras correspondencias superficiales, sino que reflejan una relación profunda entre el pasado y el presente, entre las diferentes capas de la realidad histórica; así, las semejanzas tienen un poder revelador, ya que permiten captar el pasado no como un continuo uniforme, sino como un campo de resonancias que puede ser activado por el presente. Estamos tan acostumbrados a entender la imagen como representación que olvidamos otras posibilidades, y aquí, en la puesta en escena, las sombras aparecen para abrir el campo de la percepción y el campo de lo virtual.

La palabra "virtual" puede provocar múltiples interpretaciones, pero en este caso, lo virtual no designa una aparición de interpretación unívoca sino más bien, como algo en "suspenso". No un sentido unívoco de la lectura como sí un despliegue múltiple. Lo virtual debe comprenderse entonces, como un pasaje en la percepción, propicio para activar otros sentidos. Además, las semejanzas creadas por las sombras son captadas fugazmente, e implica por ello la indicada detención del tiempo: se ofrecen fugaz y pasajeramente a la mirada, como amarradas a un momento en el tiempo.

El juego de sombras que esta obra propone crea una semejanza, que se manifiesta en la relación entre cuerpo real y cuerpo virtual, y que aparece en un instante. La percepción de lo semejante es un instante, no se deja fijar como sucede con otras percepciones, se ofrece fugazmente a la mirada. Afirma Benjamin que "la imitación, en su estadio más antiguo, conoce una única materia sobre la que trabaja: el cuerpo mismo de aquel que imita. Danza y lenguaje, gestos del cuerpo y movimientos de los labios son las manifestaciones primitivas de la mímesis" (Benjamin, 2010: 368-369). Por tanto, la percepción incipiente del juego virtual creado por las sombras, cuya percepción es, como dijéramos, furtiva, nos permite comprender que captamos este movimiento en el umbral de su actualidad. Así, concebir el movimiento en el umbral de su actualidad puede comprenderse también a concebir el movimiento en su devenir, El movimiento en devenir de las sombras es el que se está produciendo, aparece en un instante y juega con la semejanza del cuerpo danzante que la produjo.

En su análisis, Benjamin considera que la semejanza tiene su escuela en el juego, en el jugar y es por ello que el mundo infantil, el juego infantil, está repleto de actitudes miméticas en las que no sólo se copia el mundo adulto, donde el niño juega a ser comerciante o maestro, sino que también puede transformarse en tren o viento. Porque los niños –afirma Benjamin- tienen la capacidad de renovar la existencia bajo una práctica múltiple que manejan sin inconvenientes.

> ¿Qué es por tanto el juego sino el arte de conducir en un segundo los cambios que el destino corrientemente sólo produce en muchas horas e incluso en muchos años, el arte de concentrar en un único instante las emociones dispersas en la lenta existencia de los demás hombres, el secreto de vivir toda una vida en unos pocos minutos…? (Benjamin, 1992: 107)

Parafraseando la cita decimos: ¿Que son por tanto estas sombras sino la manifestación, en un único instante, de emociones dispersas, el secreto de una multiplicidad que se presenta en unos pocos minutos? Una ecuación del tiempo.

En este apartado, nos hemos detenido especialmente en la relación que esta propuesta de danza sostiene con el momento presente. Que se corresponde en primer lugar, al presente en el que se desarrolla la danza, es decir, al momento inmediato en el que los cuerpos danzantes inventan, reaccionan, componen. Una danza que favorece un estado de presencia. Danzar se vuelve así el momento significativo donde elegir entre distintas posibilidades, ser capaz de adaptarse a circunstancias imprevistas, ser libre para orientar la intención en un sentido u otro, desviarse de lo previsto, alargar o acortar una propuesta, hacerla evolucionar. Estar listos en el presente.

La elección del espacio escénico tan particular permitió que esta propuesta se aleje de movimientos que podríamos llamar “familiares”, frente a lo imprevisible de las caídas y deslizamientos aparece, inevitablemente, algo nuevo o inesperado. Significó también una relación espacial diferente con los espectadores. Sostenemos que también se puso en juego un un no-sitio del sitio, una especie de desterritorialización donde las formas se pierden multiplicándose. Lo efímero en situación.

Conclusión

Recientemente leí que: "el verdadero tiempo sólo puede ser perdido" (Dufourmantelle, 2019:79). Estas palabras encuentran un eco en la literatura de Duras, quien sostiene una idea similar en *La vida material* (2020), donde leemos: "lo único que llena verdaderamente el tiempo es perderlo". Estas palabras resonaron en mi reflexión, como un eco persistente. ¿Cuál es el tiempo que "se pierde"? me pregunté; ¿es el pasado el tiempo perdido? ¿la infancia?, ¿la juventud?… ¿o es en cambio el momento en que no se "hace" nada? En el juego por ejemplo, o en la plaza, o en la playa, ¿momentos felices podríamos decir? *Dolce far niente*… Aparecieron así otras asociaciones: ganar tiempo, ahorrar tiempo, ¿se asocian estas ideas a la de productividad tan apreciadas en una época que se busca pragmática y eficiente? ¿Todas nuestras actividades necesitan justificar su existencia en base al valor de su aplicación? Ahorrar tiempo significará que tenemos un plus de tiempo para hacer… ¿qué?

En mi libre asociación, ligué esta idea a la de la inutilidad de la filosofía de la que habla Adorno (1972) "porque no sirve para nada, por eso no está aún caduca la filosofía…" ¿podría aplicarse este pensamiento a nuestra investigación? porque no sirven para nada las prácticas artísticas siguen vivas; porque está perdido y al estarlo no tiene uso, el tiempo sigue latiendo…

> Dejarse errar al azar, perderse en una ciudad pese a que uno la conozca, asignar tiempo a una conversación que no termina de hacerse y deshacerse, olvidar una cita, prolongar el insomnio hasta la mañana, reconciliarse por un tiempo con nuestros fantasmas, todos estos son momentos arrancados a una economía de los lazos que uno querría regular al igual que nuestro "horario"; y esta incapacidad agotadora de nuestras horas nos llevará insensiblemente hacia la primera infancia, los tiempos del juego y del despertar, de las casitas y de los ataques de risa, hacia la inquietud también, cuando el tiempo se estiraba hasta los confines del día, en una proyección inalcanzable de la duración. (Dufourmantelle, 2019:81-82)

En el transcurso de estas páginas hemos intentado sostener un modo de percibir propuestas de danza contemporánea, ese modo estuvo signado por la experiencia del tiempo. En nuestro análisis las experiencias de la temporalidad fueron tomando diferentes formas, pero siempre en las antípodas de una percepción "horaria" del tiempo, o de ritmos, pasos y contrapasos. En todo caso, intentamos acercarnos a una poética del tiempo, signada por diferentes elementos: instante, duración, suspensión, memoria, efímero, hibridez, quietud, construcción-destrucción. El tiempo como flujo y

condición del devenir. Un tiempo creado, inventado que permite afirmar que "el pensamiento del tiempo como lo que dura y hace tangible lo que no dura no impide concebir una trama de tiempo en interacción con lo que él constituye. (…) Desde este punto de vista, la danza crea formas de tiempo" (Fontaine, 2012: 99).

Estos tiempos, creados, inventados, reunidos en una poética aparecen, a nuestro entender, más allá de la búsqueda investigativa que las propuestas artísticas elegidas se hubiesen dado como motor creativo. Es decir, por un lado, es la mirada propia que esta investigación ha intentado sostener. Por otro, su aparecer está ligado a una marca de temporalidad que, desde nuestra perspectiva, toda propuesta de danza contemporánea conlleva. Al afirmarlo, no desconocemos que todas las artes pueden reivindicar dar forma al tiempo, pero hemos intentado mostrar que en danza contemporánea se gesta una situación singular, un encuentro inmediato, al interior de la composición en la que el tiempo se organiza, se fracciona, se define. Lo que hemos dado en llamar cuerpo-tiempo.

> Lejos de ser la negación del tiempo, la danza es la experiencia del mismo. Transformación, mortalidad del cuerpo humano, cara a cara, duraciones y eventos, carácter inasible son por cierto hechos temporales tema de lo coreográfico. (Fontaine, 2012: 53)

En **C*inco* -ficción física** y en **Los sueños -fotomontajes escénicos**, la marca de la temporalidad analizada se gestó a partir de ciertas imágenes que nos conmovieron especialmente. No consideramos estas propuestas artísticas en su totalidad compositiva, sino que desprendimos de ella ciertas imágenes, por su potencia; por lo que despertaban y revelaban al mismo tiempo. Tiempo híbrido, tiempo detención, tiempo monstruoso, tiempo de sostén, formas del tiempo que se abrieron a nuestra percepción a partir de la presencia contundente de los cuerpos danzantes en escena, poniendo de manifiesto que la pregunta ¿qué cuerpo está en juego? nos advierte de la ceguera ideológica de pensar en cuerpos neutros. Se trata de percibir "cuerpos críticos" que saben de sí en su devenir.

Vinculaciones matéricas y **Acontece** fueron vistas en su totalidad. En **Vinculaciones matéricas** leímos la marca temporal como creación del tiempo a partir del juego arquitectural de construcción/destrucción que atraviesa toda la pieza y el eje vincular de sus elementos compositivos. **Acontece** es, de todas las obras propuestas, la única en la que sus creadoras definieron la marca temporal como eje de su investigación, esa marca temporal les fue dada por la fisicalidad del espacio elegido; en donde el instante, el estar presente en el presente, se mostró como ineludible merced a las caídas y deslizamientos.

Una búsqueda sobre la capacidad de obrar y reaccionar en el instante, una inestabilidad reivindicada.

Pretendimos también habilitar un interjuego entre prácticas artísticas y análisis teórico yendo de un modo de análisis/percepción a otro sin privilegiar uno sobre otro; romper barreras entre mundos que generalmente se presentan como disociados: la contraposición del científico que puede "hablar" de su hacer con "fundamentos" del artista aparentemente incapable de reflexión/habla sobre su propio hacer o, simplemente, "la bailarina como hundida en su papel práctico mudo y sin pensar [y] el filósofo como puro teórico racional y lleno de significación y de distancia" (Bardet, 2014: 42) ¡Queríamos bailar leyendo a Nietzsche y que nadie se done el derecho a burlarse de nuestro hacer! Construir teoría en movimiento, en quietud, desde el arte, es por lo que el desarrollo de cada capítulo que conforman el cuerpo de esta investigación estuvo ligado a una puesta en escena concreta. Vimos como también aquí, la idea de temporalidad nos permitía tender puentes y crear un universo no disociado que permite comprender que un cuerpo danzante puede hablar y elaborar un discurso para dar cuenta de sí, de la propuesta artística que lleva adelante.

De este modo, pretendimos repensar ciertos posicionamientos teóricos sobre la danza y, en el énfasis propuesto sobre la idea de tiempo, revisitar el concepto de efímero. Sostuvimos que este concepto pensado desde una carga nostálgica sobre aquello que "no permanece" genera un estatuto, una idea de la danza como "arte menor" frente a obras monumentales que atraviesan el tiempo y son "eternas". Por supuesto, cabría preguntarse si la permanencia es de por sí un valor positivo sabiendo que diferentes prácticas artísticas contemporáneas han respondido de muchas y variadas maneras a esa pregunta. Vimos así, la potencia política que el término efímero cobró de la mano de las primeras propuestas performáticas.

Me interesaría aquí abrir un paréntesis en la argumentación y traer por un momento la reflexión de Miguel Angel Melgares (2018) respecto de la significación de la idea de efímero en prácticas artísticas actuales. Según este autor, la potencia política de las primeras performances, construida a partir de procesos inmateriales y/o estrategias temporales alternativas, no maduraron como se esperaba. Y sitúa específicamente esta afirmación en el año 2010, a partir de la retrospectiva de la obra de Marina Abramovich realizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York (MoMA); dicha retrospectiva inició un *idilio* entre las formas eventuales del performance y las estructuras institucionales del museo. "Pensamos que esta relación se sustenta en una

concepción tradicionalista del arte, que no es otra que la de la atemporalidad. A través de la programación de performances de larga duración, las instituciones museísticas, en lugar de abrazar lo efímero del performance, han distorsionado su capacidad de transformación temporal del acto en vivo hasta hacerla coincidir con sus necesidades" (16) Quizás el error haya sido, afirma, dar por hecho que el concepto de tiempo y el de capital son fuerzas antagónicas. "Escapar a la lógica del capital, definitivamente, no es una tarea fácil" (16).

Queriendo abrir posibilidades de comprensión sobre lo "efímero" es que en el capítulo cuatro pusimos en una relación de contraste la percepción de lo efímero desde una concepción Occidental y Oriental. En ese contraste -que no pretende aprobar un concepto y desaprobar otro- vimos que allí donde Occidente intenta "resistir" al tiempo, Oriente encuentra en esa fragilidad, un misterio que se renueva en cada momento de creación. Al abrir las posibilidades conceptuales es que comenzamos a escapar de una lógica melancólica de lo efímero para dar lugar a la potencia política y desafiante de aquello que "no permanence".

Pero lo que fue importante mostrar es cómo se ha intentado recrear una imagen de permanencia en danza a partir de un modelo de cuerpo siempre fuerte, joven, vigoroso, inagotable, como si la danza estuviera "fuera" del tiempo; de algún modo, la pretensión de dejar atrás la vulnerabilidad de los cuerpos. Pero, como afirma Judith Butler, "la condición de nuestra vulnerabilidad es, en sí misma, inmodificable, común y coextensiva a nuestro carácter de seres dados" (Butler, 2014).

Desde nuestra perspectiva, las obras de danza contemporánea "existen" a partir de la materialidad propia de los cuerpos que la mueven en escena. Así, pensar la relación de la temporalidad con la danza contemporánea estuvo también marcada por la presencia de cuerpos reales en escena, la presencia del cuerpo humano, mortal, que se vuelve central en la creación, pero ya no la idealización del cuerpo danzante como "ligero", grácil, joven, eterno. Desde esta perspectiva, el concepto de "cuerpos críticos" se volvió central al obligarnos a retomar la pregunta sobre qué cuerpos están en juego en nuestras prácticas. Louppe propone (2011: 353) entender, bajo tal definición, que se trata de "un pensamiento sobre el mundo". Estos cuerpos críticos, en movimiento o en quietud, ponen en tela de juicio todo procedimiento, los esquemas habituales de autorepresentación. Es un cuerpo-tiempo que juega, que experimenta desde sí, que cuestiona las prácticas artísticas a partir de la experiencia del cuerpo mismo, siempre en constante relación/tensión con un tiempo que lo atraviesa.

Volij (2019) afirma “todavía me produce curiosidad el sobreentendido de tener un cuerpo” (19) y continúa “busco un lenguaje poético que sea capaz de desandar el camino del cuerpo que creemos tener, ser, vivir (…) ¿Y si no es obvio tener un cuerpo?” Sus preguntas giran alrededor del *estar* en esta materialidad llamada cuerpo más que a una ontológica del *ser*.

> La danza sería entonces el momento en que dejo de tener un cuerpo para estar en él como territorio que se despliega, materialidades y tonos para hacer visible, donde la memoria es también la excusa para presentificarnos. (Volij, 2019: 20)

Dufourmantelle (2019:109) distingue entre ser, tener y tomar cuerpo. Desde su argumentación, el tener implica necesariamente la idea de no-tener (un cuerpo); ser parece identificarnos a esa materia llamada cuerpo pero…. ¿a qué cuerpo? -se pregunta- el cuerpo es múltiple y así “cuerpo” puede integrar emociones, ideas, dolor, goce, ¿dónde comienza, dónde termina un cuerpo? “¿Tomar cuerpo acaso es entrar en el cuerpo como uno transmuta el tener en ser, la cosa en esencia, el objeto en sujeto? Ser carnal es a la vez tener, ser y tomar cuerpo”.

La palabra “tomar” ya había jugado un papel en el capítulo cuatro cuando citamos: *prendre le temps* donde, a partir de la interpretación de Fontaine (2012), desarrollamos una línea argumentativa que aquí podemos evocar. “Tomar cuerpo” y “tomar tiempo” son expresiones que nos invitan a la reflexión: por la primera, asumimos una forma tangible y palpable, una presencia física que, inevitablemente, será atravesada por el tiempo. De manera análoga, “tomar tiempo” no solo implica apropiarse del presente, sino también experimentar las infinitas dimensiones y rupturas del tiempo.

Perspectivas contemporáneas han abierto nuevos interrogantes sobre aquello que llamamos cuerpo. Donna Haraway (1984) entiende que hacia finales del siglo XX todos hemos devenido *cyborgs.* Para Haraway, las tecnologías del cuerpo que producen el sujeto moderno se están haciendo cada vez más débiles y se están sustituyendo gradualmente por tecnologías de un orden completamente diferente. Tecnologías cibernéticas de poder comienzan a actuar sobre y a penetrar en los cuerpos de las personas, empiezan a generar nuevos tipos de subjetividades y nuevos tipos de organismos a los que denomina *cyborgs* y que se presentan sin historia, sin origen, más bien la abstracta construcción de individuos que ya no se someten a nada (254), una confusión de fronteras.

Melamed (2022) advierte cómo las diferentes especulaciones sobre la virtualidad y la declinación de la corporalidad son ya frecuentes en obras de la industria cultural

mientras, sostiene, el campo teórico aún lo analiza de manera aislada. En su argumentación retoma las palabras de uno de los personajes de *Years and years,* serie de CBC y HBO: "creo que soy transhumana… quiero deshacerme del cuerpo y volverme digital. Descargar el cerebro en la nube, vivir para siempre como información, ni femenino ni masculino, solo datos" (15). ¿Se trata de un definitivo adiós al cuerpo? ¿O son versiones contemporáneas de la vieja aspiración platónica de deshacerse del cuerpo en tanto que obstáculo para arribar a un estado superior? ¿El viejo deseo de eternidad? ¿un no al sufrimiento?

En esta línea argumentativa aparece aquí un nuevo contraste, Susan Kozel (2003: 84) distingue en su artículo entre la amplificación de la inteligencia (AI) y la inteligencia artificial (IA). Según su análisis, la AI se refiere a un campo de investigación que pretende construir sistemas que amplifiquen la mente humana proporcionándole auxiliares informáticos para hacer las cosas que le cuesta hacer. Por el contrario, IA sustituye el cuerpo por uno digitalizado, o directamente, ve al cuerpo como un estorbo e intenta perderlo por completo. La AI, en cambio, ve la tecnología como una extensión de las capacidades existentes del cuerpo, una construcción sobre lo existente, más que una sustitución digital. Para esta autora, esta distinción es fundamental en relación a las prácticas artísticas que unen tecnología y arte, y que ella misma experimenta en *Telematic Dreaming*,[49] donde la virtualidad, desde la perspectiva de la AI, aparecería como un nuevo campo creativo a explorar, "Pasar varias horas al día durante varias semanas en el espacio virtual me permitió profundizar en la relación entre mi "ciber cuerpo" y mi cuerpo de carne y hueso, y comprender mejor algunas de las implicaciones sexuales y políticas de la tecnología" (81).

Anna Tsing (2015) toma como objeto de su investigación diferentes situaciones precarias de vida -convertidas en norma y no en excepción- y analiza las relaciones que se establecen entre seres de muy diferente naturaleza/condición. En este contexto, sigue al hongo matsutake, desde su producción en los bosques de Oregón (Estados Unidos) hasta su apreciado consumo en Japón. Este hongo tiene la particularidad de vivir en las "ruinas" del capitalismo. Es decir, Tsing partirá de la interrelación entre vidas humanas y no humanas -cuerpos humanos y no humanos- mostrando como muchas temporalidades e historias se pueden condensar o vienen condensadas en ciertos fenómenos. Tiempos e historias que normalmente no tendrían ninguna razón de encontrarse, se encuentran, y crean una polifonía temporal, que carga con más de una historia, con más de un tiempo y de un desarrollo en el tiempo. Tsing propone una

mirada “multiespecie” donde los cuerpos que se entrelazan son de diferentes naturaleza y no exclusivamente humana. En esta línea conceptual Augusto Corrieri (2019: 267) habla de una “dramaturgia expandida” que incluiría seres humanos y no humanos, lo vivo y lo no-vivo, entidades bióticas y abióticas, incluso el cielo y las estrellas pero ya no como utilería o fondo pintado, “los sujetos no-humanos, tanto cósmicos como terrenales, se ha colado a la fiesta y han venido a quedarse”.

Para Fischer Lichte (2011) los medios técnicos y electrónicos buscan cumplir la *promesse de bonheur* del proceso de civilización incluso en el terreno del arte. También los medios técnicos y electrónicos aspiran a la supresión de la dicotomía entre cuerpo y conciencia, entre materia y espíritu. El camino que recorren es, sin embargo, diametralmente opuesto al de la “presencia” -como presencia en escena-. Mientras que en la “presencia”, el cuerpo humano aparece precisamente en su materialidad, como cuerpo energético, como “vivo”, los medios técnicos y electrónicos producen la apariencia de actualidad de los cuerpos humanos al desmaterializarlos, al descorporizarlos. Cuanto más eficazmente logran la supresión de la materialidad de los cuerpos humanos, de las cosas, de los paisajes, cuánto más los anonadan, más intensa y abrumadora es la condición aparente de su actualidad. “Con esta apariencia sus productos pueden sin duda, como lo hacía el teatro del siglo dieciocho, conmover al espectador hasta las lágrimas, asustarlo, atemorizarlo de tal manera que se le corte la respiración, rompa a sudar y se le acelere el pulso. A menudo la ilusión que crean es más eficaz incluso que la del teatro ilusionista a la hora de suscitar en el espectador intensas reacciones psicológicas, afectivas, energéticas y motoras”. No obstante, continua, no es capaz de que el cuerpo fenoménico en escena aparezca en tanto que actual, no lo hace aparecer como corporizado. Los efectos de presencia y la apariencia de actualidad cumplen la promesa del proceso de civilización sobre todo en la medida en que, siguiendo la lógica de este proceso, inmaterializan la corporalidad real, los descorporizan y permiten experimentar su actualidad exclusivamente como apariencia estética, completamente escindidos de su corporalidad real, material. (207-208)

Los textos mencionados exploran caminos que sólo son vislumbrados en este escrito, pero todos nos llevan a la pregunta sobre cómo pensar el (nuestro) cuerpo en contextos de “el fin de…”, o simplemente, el fin de un “cuerpo humano”. Por un lado, las distopías proliferan y la idea de *no future* en la cultura contemporánea no ha hecho más que aumentar. “El fin del mundo aparece como un tema interminable... por lo menos, hasta que acontezca” (Débora Danowski, y Eduardo Viveiros de Castro, 2019: 21), (re)

aparecen también discursos represivos sobre derechos que se creían conquistados así como hacia la "otredad" junto a un negacionismo cínico ante los cambios que se observan en el planeta.

"¿No se ha vuelto lo efímero una nueva modalidad del tiempo en la época de la globalización?" (Buci-Glucksman, 2003:15) Es un presente asediado por la dominación de lo "efímero" -donde efímero refiere al juego en el que todo se renueva y se arroja- donde el pasado no es nada y el futuro no será sino una "nube" de la que se cuelgan datos. Por otro lado, al disociar el cuerpo de la experiencia, desrealizar nuestra relación con el mundo y transformarla en una relación con los datos, la realidad virtual legítima la oposición radical entre mente y cuerpo, dando lugar a la fantasía de una mente todopoderosa. Sin embargo, la metafísica de la Inteligencia Artificial choca sin remedio con la realidad física del cuerpo ¿cómo olvidar este cuerpo insoportablemente presente?

¿Y cómo afectan todos estos discursos a las llamadas artes del movimiento? ¿Deberemos también pensar en un "fin" de la danza? ¿O se volverá un espacio de resistencia y afirmación frente a estos discursos?

En líneas generales, esta investigación no adhiere a discursos apocalípticos ni tampoco tiene la intención de "predecir" nada. Creemos sí que suceden transformaciones, algunas de las cuales ya se han hecho presentes en las propuestas de danza contemporánea y que pueden verse en la incorporación de tecnología que crean una sinergia entre el cuerpo humano y los elementos tecnológicos. Sin embargo, hay algo del "culto a la novedad" que necesita ser repensado. Como afirma Rodrigo Alonso (2015) ese culto de la novedad –uno de los resabios modernos que todavía perduran con fuerza– promueve una concepción de la experiencia vital progresiva y lineal, desarraigada y efímera, en la cual cada acontecimiento es reemplazado por el siguiente en una sucesión sin fin. Esta sustitución incesante no es otra que la del recambio tecnológico, que se infiltra en todos los ámbitos de la vida acostumbrándonos a privilegiar lo nuevo a costa de lo usado, lo previsible o lo conocido, sin importar su valor, no sólo económico sino también histórico y sentimental (189). Aquello que Kunst (2019) denomina "dictadura del presente" que, en danza contemporánea, a veces corre el riesgo de sólo aceptar aquellas propuestas que se corresponden con lo "actual".

Si revisamos lo escrito hasta aquí hay algo que nos llama poderosamente la atención, es el contraste marcado por el carácter presencial de lo escénico -puesto en juego en las obras mencionadas, pero también entendiendo que es el modo en que comprendemos las propuestas de danza contemporánea y las performances- en contraposición con la

paulatina aceleración de “lo virtual” como modo de relación social. En este sentido, las prácticas artísticas propuestas aparecen como una crítica a aquella desmaterialización de lo corporal, pero ofrecen algo más: y es el espacio de lo común, ese estar juntos mientras la práctica artística se desarrolla: un acontecimiento.

En ese estar juntos, en ese acontecimiento, se manifiesta que la única manera de estar es estar juntos. Pensar desde la perspectiva coreográfica también significa explorar maneras de conexión con los otros, con el mundo. Entendiendo aquí “coreografía” no tanto como un ejercicio de producción de orden sino como un instrumento de percepción reflexiva.

Acontecimientos, como lo denomina Fischer-Lichte (2011), que, aunque mínimos, habilitan un espacio-tiempo, permiten creación y encuentro, permiten también construir sensibilidades sin modelos ni trascendencia. Acontecimiento, como lo piensa Phelan (2011: 93), que aporta otro modo representacional, cuyas huellas dejan un rastro que permite la aparición del espectador, co-participantes de ese acontecimiento ya que los acontecimientos deben ser percibidos y experimentados. Acontecimiento que es también un “estar” en escena; donde la más mínima modalidad en la postura de un cuerpo danzante altera su estado de presencia, aún si el bailarín permanece inmóvil, como pudimos analizar desde **Cinco**, en nuestro primer capítulo.

Siguiendo la línea argumental de Ficher-Lichte (2011) entendemos que, en tanto que acontecimiento, las propuestas escénicas escapan al alcance de las teorías estéticas tradicionales. Así se trata, en primer lugar, de comprender tanto las experiencias por las que transitan los cuerpos danzantes como las que se suscitan en los espectadores. Es decir, se trata de la transformación de quienes participaron en la puesta en escena que, redefinidas, cambian esta relación en el que todos los presentes se ven involucrados. Este hecho implica que los espectadores tampoco tienen frente a sí un objeto independiente de ellos, que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distinto. Al contrario, se trata de una situación *“hic et nunc”,* en la que los presentes, que comparten un mismo espacio y tiempo, se convierten en co-sujetos de la misma.

En segundo lugar, en tanto que “acontecimiento” las prácticas artísticas contemporáneas enfatizan el interés en el proceso compositivo/creativo por sobre el “producto”, la ruptura de las barreras entre las artes, y, como dijéramos en el párrafo anterior, una nueva relación entre los presentes, más que enfocarse en “crear obras”.

Se modifican así las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial, la función esencial de dichos procesos ya no la desempeña una “obra” artística

de existencia independiente, al margen de sus productores y receptores, una obra que surja como objeto a partir de la actividad del sujeto artístico, y que se confía a la percepción y a la interpretación del sujeto receptor. En su lugar vemos un acontecimiento que se pone en marcha y que involucra a todos los presentes en él.

La realización escénica no adquiere, pues, su carácter artístico su esteticidad, por la "obra" que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que, como tal, desarrolla. Aquello a lo que Phelan (2011) atribuye las cualidades de "autenticidad y subversión" ya que, para esta autora, en una cultura totalmente comercializada y sometida a los medios de comunicación las realizaciones escénicas "en vivo" constituyen el último fortín desde el que oponer resistencia al mercado y a los medios. y con ellos a la cultura dominante. Desde esta perspectiva, las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad es decir, en su continuo devenir y desvanecerse. En danza, la singular y efímera materialidad de la realización escénica se constituye más bien a través de los cuerpos danzantes.

En tanto que acontecimiento el cuerpo tiene una posición de prevalencia paradigmática y que se manifiesta en el concepto de "corporización", que abre un nuevo campo metodológico en el que el cuerpo fenoménico (como lo denomina Fischer-Lichte) el simple hecho físico estar-en-mundo del ser humano, figura como condición de posibilidad de cualquier producción cultural. Al generar su singular y específica corporalidad, los cuerpos danzantes llevan a cabo procesos con los que "corporizan" la vulnerabilidad de sus cuerpos. Como hemos afirmado a lo largo de esta investigación, el cuerpo humano no posee una esencia invariable, sólo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto que proceso, en tanto que cambio, en tanto que en-el-tiempo. Con cada parpadeo, con cada inspiración, con cada movimiento se genera de nuevo, se convierte en otro, se corporiza como algo nuevo. De alguna manera, los cuerpos danzantes en escena llevan a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece. Por ello Fischer-Lichte defiende la tesis de que la presencia -como presencia en escena- es un tipo de fenómeno del que de ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de la dicotomía cuerpo/mente o cuerpo/conciencia; hace, antes bien, que éstas se desmoronen.

En la presencia de los cuerpos danzantes en escena no aparece, pues, algo extraordinario, sino que en ella algo perfectamente ordinario se hace patente y deviene acontecimiento: la singularidad de que el ser humano *es* en su corporizacion, lo que le

permite experimentarse como actual, como presente, como cuerpo-tiempo. La materialidad de las realizaciones escénicas tiene como consecuencia que todo lo que aparece en ellas acontece realmente.

Lepecki (2004) sostiene que la diversidad de enfoques en los conceptos centrales para la danza contemporánea, la performance y los estudios críticos, son las que cuestionan y enriquecen las nociones de "presencia" y "cuerpo". Estos conceptos no pueden considerarse como una entidad fija, ya que generan continuamente nuevas tensiones en los campos artístico y crítico: incertidumbre, inestabilidad y creciente divergencia. La interrelación entre "presencia" y "cuerpo", que la danza pone en juego, nos lleva a revisar nuestra comprensión de la performatividad -como se había analizado a través de las **Vinculaciones matéricas**- y es lo que impulsa el giro actual de los estudios de danza hacia los campos de los estudios de performance y la teoría crítica.

Es importante entonces, no olvidar que ambos conceptos llegaron a los estudios de la danza y la performance con un lastre de sobredeterminación histórica y teórica. La propia formación de los campos disciplinarios de los estudios de la performance y los estudios de la danza puede considerarse una batalla en torno a la centralidad, el significado y la relevancia de estos dos conceptos.

En coincidencia con Ficher-Lichte, Lepecki afirma que "cuerpo" y "presencia" desestabilizaron radicalmente la base epistemológica sobre la que se evalúan las prácticas de la performance y la danza. "Los retos que ambos conceptos siguen planteando a los estudiosos y practicantes de la danza -ya que la presencia y el cuerpo se resisten y eluden cualquier sumisión a la elucidación teórica- han fructificado, en la última década, tendiendo puentes entre los campos de los estudios de la danza y los estudios de la performance".

Para Lepecki, las teorías críticas de las prácticas de danza deben considerar cómo es que la "presencia" desafía la propia estabilidad del "cuerpo". Podría decirse que este desafío constituye la relación única de la danza con la temporalidad y con la manifestación del cuerpo y de la presencia como intervenciones en la temporalidad. "Este cuerpo, materia visceral a la vez que agente sociopolítico, discontinuo consigo mismo, moviéndose en los pliegues del tiempo, disidente del tiempo, manifiesta su agencia a través de las muchas maneras en que acaba por contrabandear su materialidad en una presencia cargada que desafía la sujeción".

La danza como teoría y praxis crítica propone un cuerpo que es menos un significante vacío (que ejecuta pasos preestablecidos mientras obedece ciegamente a estructuras de

mando) que un agente material, socialmente inscrito, un cuerpo no unívoco, una potencialidad abierta, un campo de fuerza que negocia constantemente su posición en la poderosa lucha por su apropiación y control.

En estas reflexiones finales dos conceptos han tomado relevancia: acontecimiento y cuerpo. Ligado a este último vislumbramos también el de vulnerabilidad. Si generalmente se define "vulnerable" como la capacidad de ser herido, en el contexto de esta investigación, la idea de vulnerabilidad estará asociada a la presencia de los cuerpos danzantes en escena, cuerpos que afirman su presencia escénica desde su fragilidad.

Si, como afirmamos reiteradamente, podemos pensar el acontecimiento escénico como una "geografía de relaciones", la vulnerabilidad como acontecimiento nos brinda una cierta manera de apertura al mundo. En este sentido, "vulnerabilidad" no solo designa una relación con dicho mundo, sino que afirma el carácter relacional de nuestra existencia. "Decir que cualquiera de nosotros es un ser vulnerable es, por tanto, establecer nuestra dependencia radical no solamente respecto a los otros, sino respecto a un mundo continuo" (Butler, 2004). Hablar de vulnerabilidad como acontecimiento supone entonces hablar de exposición al otro/s, al mundo, y enfatiza nuestra condición existencial relacional y corporal, y nuestra identidad permeable abierta al mundo.

Es el tiempo, es el paso del tiempo, es una cuestión de tiempo, poéticas del tiempo donde se plasma el formidable reto que asumen las prácticas artísticas corporales, sobre todo la danza, porque al danzar se pone en evidencia esa fragilidad única que es nuestro cuerpo. Así, los cuerpos danzantes pueden transmitir una variedad de experiencias temporales, como pudimos vislumbrar en las obras seleccionadas, que van desde la sensación de fluidez y continuidad hasta la fragmentación y la suspensión del tiempo. Capturar la fuerza del momento presente, evocar lo "vivo" del pasado, tender puentes temporales, todo dentro de un marco temporal definido como cuerpo-tiempo, que refleja nuestra relación con el tiempo y la fragilidad.

En tanto que acontecimiento la danza no es simplemente una representación de un acontecimiento, sino que es el acontecimiento mismo. En cada puesta en escena, única y efímera, ocurriendo en un tiempo real y espacio específico, la danza se encuentra arraigada en el presente, en la experiencia corporal del aquí y ahora. Es una experiencia temporal y espacialmente situada, que emerge en el encuentro y la interacción dinámica entre los cuerpos danzantes, el espacio en el que se realiza tal acontecimiento y la

percepción del público. En esta presencia física común, la interacción en vivo en la creación de estos acontecimientos, tienen la fuerza de desafiar convenciones, así como de transformar la percepción y la comprensión del mundo. En resumen, en tanto que acontecimiento se produce una experiencia estética y sensorial única que trasciende el mero espectáculo para ofrecer una comprensión más profunda del mundo. Constituyendo eventos no estáticos, sino fuerzas en constante devenir, siempre en proceso de transformación.

En las primeras páginas de este escrito me preguntaba por qué me interesaba la danza, sin tener una respuesta para ofrecer. El desarrollo de esta investigación me lleva ahora a preguntarme si ese interés por la danza es una forma de atravesar el tiempo. Quizás porque la danza nos recuerda nuestra propia temporalidad y fragilidad como seres humanos, invitándonos a reflexionar sobre el significado y la belleza de nuestras vidas en el contexto del tiempo que tenemos disponible. Ahora bien, si nuestro tiempo es limitado la cuestión es: ¿que elegimos hacer en esta nuestra temporalidad?

NOTAS

[1] Desarrollado en punto III de la presente Introducción.

[2] La calificación de danza "moderna" en oposición a una danza "posmoderna" fue sostenida especialmente por la línea teórica norteamericana de estudios sobre danza. Por danza moderna se entendía a todas aquellas danzas teatrales que no podían ubicarse ni en el ballet ni en el entretenimiento popular. Hacia finales de los años '50, la danza moderna había depurado su estilo y teorías y había emergido como un género de danza reconocible: movimientos estilizados, expresividad de sentimientos y mensajes sociales (Bañes 2002:17). "Muchos críticos e historiadores de la danza estadounidenses de la década de 1970 parecían identificar ballet con representación, Europa y el pasado; mientras que la danza moderna se valorizaba como algo modernista, abstracto y de Estados Unidos" (Burt 2017). Por danza postmoderna la línea teórica estadounidense entiende a la danza que tuvo sus primeros desarrollos a principios de los '60, especialmente, el trabajo realizado en la Judson Memorial Church. Pero también se ha aplicado a la danza de la década de 1980 y principios de 1990, que ejemplifica algunas de las estrategias artísticas asociadas a la cultura y la teoría posmoderna. Sin embargo, el término danza posmoderna ya casi no es utilizado para describir el trabajo innovador de los nuevos creadores en danza. "Danza contemporánea tal vez ha tomado su lugar" como puede verse en las siguientes publicaciones: "Impulso: anuario de Danza Contemporánea" que fue publicado entre 1951 -1966, "Londres Teatro de Danza Contemporánea" que fue fundada en 1967, el libro "Danza Contemporánea" de Ann Livet que apareció en 1978. Pero fue en la década de 1990 que la frase danza contemporánea apareció con mayor frecuencia en los títulos de libros, tal vez como un término más neutro en comparación con el de danza postmoderna" (Burt, 2017).
En esta investigación, privilegiamos el término "contemporáneo" para referirnos a ciertas propuestas en danza; pensamos que es más abarcador de nuevos géneros y propuestas. Volveremos sobre este tema en los siguientes párrafos.

[3] En su caso, será en la segunda de sus *Consideraciones Intempestivas*, que se da a sí mismo la tarea de intentar comprender aquello que su contemporaneidad cifra su orgullo, la instrucción histórica, y mostrarlo como un defecto de época. Nietzsche 2006:11

[4] El denominado Consenso de Washington se refiere al conjunto de medidas de política económica de corte neoliberal aplicadas a partir de los años ochenta para, por un lado, hacer frente a la reducción de la tasa de beneficio en los países del Norte tras la crisis económica de los setenta, y por otro, como salida impuesta por el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) a los países del Sur ante el estallido de la crisis de la deuda externa. Todo ello por medio de la condicionalidad macroeconómica vinculada a la financiación concedida por estos organismos.

[5] No al espectáculo,
no al virtuosismo,
no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.
no al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella,
no a lo heroico,
no a lo antiheroico,
no a la imaginería basura,
no a la implicación del intérprete o del espectador.
no al estilo,
no al amaneramiento,
no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete,
no a la excentricidad,
no a conmover o ser conmovido

[6] Utilizaremos a lo largo de estas páginas las palabras "cuerpo danzante" para referirnos al cuerpo en movimiento danzado, que no se limita a los gestos codificados o a la coreografía; se trata más bien de un cuerpo despierto. Aquello que Louppe (2011) llama *cuerpos críticos*, concepto que se verá desarrollado en las páginas siguientes.

[7] El destacado es mío.

[8] Como afirma Diana Taylor "*performance* refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera

repentina una performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. No depende de textos o editoriales; no necesita director, actores, diseñadores o todo el aparato técnico que ocupa la gente de teatro; no requiere de espacios especiales para existir, sólo de la presencia del o la performancera y su público" (AAVV, Taylor, D. y Fuentes M. (edits.), *Estudios avanzados de performance* 2011: 8).

[9] Rudolf Von Laban (1879-1958) coreógrafo, filósofo, arquitecto, de origen húngaro que fue uno de los teóricos de la danza más influyentes del siglo XX siendo el precursor de la danza moderna alemana. Refinó la apreciación y la observación del movimiento al punto de llegar a desarrollar un método para experimentar, ver, describir y anotar movimiento hasta que las implicancias funcionales y expresivas quedarán en total evidencia. Sus investigaciones dieron prioridad al espacio en tanto que espacio dinámico. El movimiento es la vida del espacio. El espacio vacío no existe, entonces no hay espacio sin movimiento ni movimiento sin espacio. Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin.

[10] Mary Wigman es considerada una de las figuras más importantes en la historia de la danza moderna en Europa. Nació el 25 de noviembre de 1886 en Hannover (Alemania). Estudió con Jaques-Dalcroze y Rudolf Laban A principios del siglo XX, Wigman creó la danza expresionista, una danza moderna que expresa las emociones y percepciones del bailarín mediante un lenguaje dancístico orgánico lo que la llevó a abandonar las zapatillas de punta, sin ataduras. Para ella, la danza era una expresión del interior del individuo y sostenía que el movimiento valía más que muchas palabras. Con una base teórica fuerte y una gran capacidad creativa, Wigman supo abrir una nueva puerta en la expresión escénica.

[11] Washington, 1919-Nueva York, 2009, Merce Cunningham es uno de los coreógrafos más conocidos por su investigación de las distintas relaciones con el tiempo. Colaboró estrechamente con el músico John Cage en la mayoría de sus creaciones. Juntos, este dúo propuso una mirada fundamental sobre el tiempo. A través de sus creaciones, el tiempo actuaba como una estructura, una deconstrucción, a veces incluso como un compañero.

[12] "Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones, por no hablar ahora de que en los animales se observan muchas cosas que exceden con largueza la humana sagacidad, y de que los sonámbulos hacen en sueños muchísimas cosas que no osarían hacer despiertos; ello basta para mostrar que el cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma. Además, nadie sabe de qué modo ni con qué medios el alma mueve al cuerpo, ni cuántos grados de movimiento puede imprimirle, ni con qué rapidez puede moverlo. De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia…" Spinoza (1980: 171), parte III, proposición II, escolio.

[13] Anexo II, p. 110

[14] Ahondaremos esta cercanía en el capítulo siguiente.

[15] Propuestas artísticas que forman parte del canon de artistas europeos y norteamericanos: Jerôme Bel, Vera Mantero, Trisha Brown, La Ribot, entre otros.

[16] Propuestas contemporáneas en danza han redoblado su apuesta y, en ellas, no sólo no encontramos "movimiento" sino que directamente *no vemos* y solo hay espacio para imaginar. Véase Lepecki en AAVV (2019) Comps. Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos*, 221-254.

[17] Mark Franko y John Martin son dos figuras prominentes en el estudio y crítica de la danza, cuyas investigaciones han dejado una huella significativa en la comprensión de esta disciplina. Franko,

conocido por su análisis teórico y enfoque en la danza contemporánea, ha sido clave en la reflexión sobre el cuerpo y el movimiento dentro del contexto social y político. Por su parte, John Martin, pionero en la historiografía de la danza en Estados Unidos, contribuyó a formalizar la crítica de la danza como disciplina académica, destacando su importancia cultural y artística a lo largo de los siglos. Ambos, a través de sus obras, han enriquecido el campo de la danza con una perspectiva crítica y profunda

[18] El destacado es mío.

[19] Volveremos sobre estas afirmaciones en breve ya que nos permitirá analizar críticamente a ciertos pensadores de la danza de la tradición filosófica occidental/europea.

[20] Esta autora continuará su análisis pensando que si la muerte y la enfermedad generan repugnancia en una puesta escénica en tiempo real, hay otros tabúes sociales que también la generan, como el de auto infligirse daño, y que serán explorados en ciertas performances a partir de los años 70, *Lyps of Thomas* de Marina Abramovich por ejemplo.

[21] Es interesante notar que la cita de Ross es enunciada completamente en femenino.

[22] "La ausencia de un verdadero corpus de textos estéticos sobre la danza trae consigo una triple referencia que se encuentra en casi todos los filósofos que escriben sobre este arte: Nietzsche, Mallarmé y Valéry y a veces también Kleist con su texto 'sobre el teatro de marionetas´. El pensamiento filosófico de la danza se reduce entonces con frecuencia a la exégesis de textos relativos a la danza" (Fontaine, 2012: 40).

[23] El Judson Dance Theater -que recibe su nombre a partir de la Judson Memorial Church, una congregación protestante de Greenwich Village, en Nueva York- nació en 1962 como una serie de talleres abiertos cuyo resultado fueron las presentaciones desarrolladas por sus participantes. Los artistas de Judson moldearon profundamente todos los campos del arte de la segunda mitad del siglo XX, redefiniendo la clase de movimientos que cuentan como danza.
Este grupo de artistas -que incluyó a Trisha Brown, Lucinda Childs, Philip Corner, Bill Dixon, Judith Dunn, David Gordon, Alex Hay, Deborah Hay, Fred Herko, Robert Morris, Steve Paxton, Rudy Perez, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann y Elaine Summers, entre otros- desafió las nociones tradicionales de la coreografía, empleando métodos de composición no convencionales para despojarse de las convenciones escénicas, incorporando movimientos "ordinarios" o más espontáneos en su trabajo, junto con bailes sociales, juegos y tareas simples.

[24] Una pregunta me asalta de improviso: ¿por qué para éstos autores la danza es siempre [sólo] una bailarina?

[25] Sorprendente afirmación, ¿y Artaud?.

[26] Muy brevemente quisiéramos decir que el "espíritu de la pesadez" en Nietzsche es una metáfora que representa todo lo que impide al ser humano vivir de forma libre, ligera y auténtica. En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche lo describe como el enemigo del "espíritu libre", aquel que es capaz de bailar, crear y afirmarse a sí mismo. Donde hay "pesadez", no hay vida plena; por eso, Nietzsche contrapone este espíritu al ideal del "superhombre", quien trasciende esas cargas y vive con ligereza, como un niño que juega y crea.
El "espíritu de la pesadez" (*der Geist der Schwere)* es un símbolo que Nietzsche usa para criticar los aspectos de la cultura, la moral y la religión que oprimen al individuo. Este espíritu representa la moral del rebaño, donde se premia la obediencia, la conformidad y la sumisión. Así como también, el peso de la culpa, especialmente aquella promovida por la moral judeo cristiana, que enseña el desprecio por el cuerpo y la vida terrenal en favor de una supuesta "vida después de la muerte" o "verdades trascendentales". Nietzsche opone este "espíritu de la pesadez" a la afirmación de la vida, al cuerpo, al goce del instante, y a la capacidad humana de crear sus propios valores.

[27] Así como Serres afirmará que el cuerpo es capaz de todo. Véase Serres, 2011: 53.

[28] "El espacio vacío"es el título del renombrado libro de Peter Brook, que instruyó a generaciones de directores, actores, diseñadores y audiencias sobre las infinitas posibilidades del hecho teatral. "Un hombre camina por este espacio vacío mientras alguien más lo observa, y esto es todo lo que se necesita para que se realice un acto de teatro"escribió Brook. El autor plantea una reflexión sobre el valor, la

necesidad, el significado y papel social del teatro y del artista en nuestra sociedad en comparación con otras épocas y culturas.

[29] El destacado es mío

[30] Al analizar este concepto Louppe ahondará en la distinción "naturaleza-cultura" en la que perdura la concepción de una animalidad primitiva del cuerpo humano. Este binomio, naturaleza-cultura, plantea el peligro de establecer una relación de anterioridad de aquella sobre esta; "como si el carácter orgánico del cuerpo, al mantener en nosotros una materia salvaje, fuera fatalmente ajeno a lo humano -y por consiguiente a lo simbólico-". Desde esta perspectiva, el cuerpo es visto como concepto universal, perfectamente identificado, cuando no controlado. Algo indiscutible. (Louppe, 2011: 75).

[31] Dossier en Anexo II: 110-111.
También https://ficcionfisica.com/producciones/cinco-ficcion-fisica/
y registro completo de la obra en https://vimeo.com/294645578

[32] Anexo I: 102, fotos 1-5.

[33] Anexo I: 103, fotos 6-7.

[34] Dossier en Anexo II: 112-113.
Registro completo en https://www.youtube.com/watch?v=HEM4OyaA-EY

[35] Al hablar de la materia como luz Bergson está haciendo un guiño a la teoría de la relatividad de Einstein en la que se afirma la idea de que el plano de materia es exclusiva y únicamente luz. Véase Deleuze, 2011: 78.

[36] Ante la urgencia de actuar en que el cuerpo se ha visto involucrado, la memoria ofrece a la acción actual diversas imágenes virtuales de situaciones análogas a la presente. Gracias a la memoria, el estado actual del cuerpo está rodeado por una «zona de indeterminación» de acciones virtuales. A propósito de virtualidad, Deleuze hace patente este concepto como pieza clave para entender la indeterminación, en estado posible, de los seres vivientes, pues no se sabe cómo actuarán más de lo que se puede estar seguro es que transmitirán movimiento, es decir, no hay un sentido negativo en la virtualidad, sino una actualización constante (Deleuze, 2017: 38).

[37] Bergson define a la percepción pura como una percepción que existe de derecho más que de hecho "la que tendría un ser situado donde soy, viviendo como vivo, pero absorbido en el presente y capaz de obtener de la materia (...) una visión a la vez inmediata e instantánea" (Bergson, 2006: 49).

[38] Fotos 1-4 en Anexo I: 104-105.

[39] Dossier en Anexo II: 114-115, Fotos, anexo I: 106-107.
Registro completo en https://www.youtube.com/watch?v=wYywi32c6Nk

[40] Ver en dossier.

[41] Fragmentos extraídos del artículo "Notas sobre los Sueños de Grete Stern", publicado en el catálogo de la exposición Mundo propio, Malba, 2019. https://www.malba.org.ar/los-suenos-de-grete-stern/

[42] Foto 5, Anexo I: 107.

[43] Dossier en Anexo II: 116-117, Fotos, anexo I: 108-109.
Trailer en https://www.youtube.com/watch?v=8X_u00bGaQI

[44] ver en Dossier de la obra

[45] Visible en Foto 2, Anexo I: 108.

[46] Algo llamativo sucedió con los espectadores. Al finalizar la presentación muchos de ellos se lanzaron sobre las rampas con la pretensión de deslizar y tirarse como acababan de ver en la propuesta escénica, con el resultado de raspones, golpes -nunca graves por suerte!- de aquellos que se lanzaron a lo imprevisible. Antes de la presentación, además de la conocida demanda de apagar los celulares, se pedía

que los adultos cuidaran a las infancias del uso del lugar; lo imprevisible de la situación dada con los adultos nos hizo recordar: ¡algunos adultos no han perdido las ganas de jugar!

[47] En su texto Fontaine relata que fue parte integrante del grupo que desarrolló prácticas artísticas junto al coreógrafo japonés Hideyuki Yano en Francia entre finales de los 70 y comienzos de los 80, de quien aprendió el concepto de *ma*.

[48] Fotos 1-7. En Anexo I: 108-109.

[49] *Telematic Dreaming* fue el nombre de una instalación que creaba un espacio de interacción entre un artista y el público mediante una tecnología llamada telepresencia. A partir de videoproyectores y monitores, se reunió a personas que se encontraban en dos salas distintas. Había una cama en cada habitación. Yo estaba sola en una cama en una habitación alejada del público que visitaba la exposición. Mi imagen se proyectaba en la cama de la sala abierta a los visitantes, donde tenían la opción de unirse a mí. Las cámaras de vídeo de la sala pública transmitían las acciones de la persona que estaba en la cama con mi imagen a mi habitación de arriba. Podía interactuar con la persona de la cama de abajo viendo nuestras imágenes en los monitores colocados alrededor de mi cama. La cama se convirtió en mi espacio de actuación. Nos movíamos en tiempo real, pero en un espacio creado totalmente por la tecnología. Yo estaba sola en la cama, moviendo los brazos y las piernas en el espacio físico como en una especie de danza ritual hipnótica, pero en el espacio virtual realizaba una intensa improvisación física con otros cuerpos desconocidos (AAVV 2003:81).

REFERENCIAS

Adorno, T.W (1972) *Filosofía y superstición*, Alianza/Taurus, Madrid.
(1983) *Teoría Estética*, Orbis
(1995) *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid.

Agamben, (2012) *Nudités*, Rivages Poche, traducido por Martin Rueff, Paris.

Albright, A.C. (2014) "Tocando la historia" en AAVV, *Pensar con la danza*, editores académicos Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, Ana Carolina Ávila Pérez; José Antonio Sánchez, Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades.

Alonso, R. (2015) *Elogio de la low-tech*, Luna Editores, CABA.

Badiou, A. (2009) *Pequeño manual de inestética*, traducción varios, Prometeo, Bs.As.

Banes, S (2002) *Terpsichore en basquets, post-modern dance*, Traduction D. Lucioni, Éditions Chiron
(1998) *Dancing Women: Female Bodies on stage*, Routledge.

Bardet, M (2012) *Pensar con Mover.* Un encuentro entre danza y filosofía, Buenos Aires: Cactus.
(2014) "Del punto de vista a un acercamiento teórico-práctico: lo articular" en AAVV, *Pensar con la danza*, editores académicos Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, Ana Carolina Ávila Pérez; José Antonio Sánchez, Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades.

Belén, S. y Sánchez, D. (2019) en *Epistemología de las artes* : la dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva / Daniel Jorge Sánchez ... [et al.]; coordinación general de Paola Sabrina Belén. - 1ª ed . - La Plata : Universidad Nacional de La Plata; La Plata: EDULP.

Benjamin, W., (1992) *Cuadros de un pensamiento*, Traducción de Susana Mayer con colaboración de A. Mancini, Ediciones Imago Mundi, Argentina.
(2005) *Libro de los Pasajes,* Madrid, Akal
(2010) *Obras*, Libro IV vol. 1, Madrid, Abada, traducción Navarro pérez, Madrid
(2024) *Sobre algunos temas de Baudelaire*, Edición electrónica de www.philosophia.cl, ARCIS

Bernard, M. et Fabbri, V. (2004) "L'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse", Dans Rue Descartes 2004/2 (n° 44), https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-21.htm?contenu=article

Bergson, H. (2006) *Materia y memoria*, traducción: Pablo Irés, Cactus, Bs. As.

Buci-Gluksmann, C. (2003) *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée.

Brzovic, V. (2015) "Los efectos del lenguaje, la performatividad como acto ideológico y la danza como espacio normado" en AAVV, *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea* -Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile- Adeline Maxwell Ed., Santiago de Chile, LOM.

Burt, R. (2017) "Deshacer historia de la danza posmoderna", en https://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/362/http-cuadernosdedanza-com-ar-enpalabras-texto-deshacer-historia-de-la-danza-posmoderna

Butler, J.; (2014). "Vida precaria, vulnerabilidad y ética", en Begonya Saez (ed.), *Cuerpo, memoria y representación*: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo (pp.47-80). Barcelona: Icaria.
(2018) *Cuerpos que importan,* Paidós, traducción Alcira Bixio, CABA

Clarck, L y Oiticica, H. (2023) *Fantasmática del cuerpo* -cartas 1964-1974-, traducción y notas: Patricia Orellana, Caja Negra Editora, Bs. As.

Carvallo, I. (2015) “La aparición del cuerpo en la danza” en AAVV, *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea* -Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile- Adeline Maxwell Ed., Santiago de Chile, LOM.

Corrieri, A. (2019) “La piedra, la mariposa, la luna y la nube. Notas sobre la dramaturgia en la era ecológica” en AAVV Comps. Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra Editora, Bs.As.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019) *¿Hay mundo por venir?* Ensayo sobre los miedos y los fines, Traducción de Rodrigo Álvarez, Caja Negra, CABA.

Deleuze, G. (1992) *L'épuisé* en S. Beckett, Quad, Paris, Minuit.
(2008) *La imagen-movimiento* -estudios sobre cine I, traducción Irene Agoff, Paidós, Bs. As.
(2011) *Cine II, los signos del movimiento y el tiempo,* traducción Puente e Ires, Cactus, Bs.As.
(2017) *El bersognismo*, Traducción Pablo Irés, Cactus, Bs.As.

Didi-Huberman, G. (2014) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Traducción Horacio Pons, Manantial, Bs.As.
(2018) *Ante el tiempo*, traducción Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo editora, Bs.As.

Dufourmantelle, A. (2019) *Elogio del riesgo*, Traducción Simone Hasan, Nocturna Editora, CABA.

Duncan, I. (1995) *Mi vida*, Traducción Calvo Andaluz, Editorial Debate, Barcelona.

Duras, M. (2020) *La vida material*, traducción Gras Balaguer, Alianza, Madrid.

Espinosa, L. y Sferco, S. (2020), “La fuerza discontinuante del olvido en la filosofía de Walter Benjamin”, en Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH. Volumen 3, N° 6: 2618-2726. Disponible en https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31796/32660

Fabbri, V. (2007) *Danse et philosophie, une pensée en construction*, L’Harmattan, Paris,

Fabião, E. (2019) “Performance y precariedad” en AAVV Comps. Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra Editora, Bs.As.

Fernandez, V.; (2017) Cuerpo y escena contemporánea: la experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la improvisación compositiva, tesis de doctorado, UNC, http://hdl.handle.net/11086/6840

Fischer-Lichte, Erika, (2011) *Estética de lo performativo*, Abada editores, traducción Martínez y Perucha, Madrid

Fontaine, G. (2012) *Las danzas del tiempo*, Trad. Marta Espezel, Ediciones del CCC, Bs. As.

Gadamer, H.G. (1997) *La actualidad de lo bello*, traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona.

Giunta, Andrea; (2014) “¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?”, Fundación arteBA,Edición Bilingüe Español - Inglés Traducido por: Tamara Stuby

Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Traducción: Paula Cortes Rocca, Caja Negra, Bs. As.

Hang, B. y Munoz, A. (2019) “Prólogo” en AAVV Comps. Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra Editora, Bs.As.

Haraway, D. (1984) *Manifiesto Cyborg*
en https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf

Harraser, K. (2019) “Allí todos los que tartamudean también deben cojear: interrumpir el tiempo, agotar los cuerpos, construir mundos” en AAVV Comps. Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra Editora, Bs.As.

Heidegger, M. (1996) *Caminos de bosque*, Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte Madrid, Alianza.

Kozel, S. (2003) "Spacemaking: experiences of a virtual body" en AAVV, Carter, Alexandra, comp. *The Routledge dance Studies Reader*, Routledge, London.

Kunst, B. (2013) "Danza y trabajo" en AAVV, Comps. Écija, A. y de Naverá, I., *Lecturas sobre danza y coreografía*, Artea Editorial, Madrid.
(2019) "Los cuerpos autónomos de la danza" en AAVV Comps. Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra Editora, Bs.As.

Laermans, R. (2013) "Danza en general" en AAVV, Comps. Écija, A. y de Naverá, I., *Lecturas sobre danza y coreografía*, Artea Editorial, Madrid.

Lang, S. (2019) "Manifiesto de la práctica escénica" en AAVV Comps. Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra Editora, Bs.As.

Lepecki, A. (2004) *Of the presence of the body*, Middletown, Wesleyan University Press. Consultado en: https://books.google.com.ar/books?id=WwKlFzmAhAC&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
(2009) *Agotar la danza.* Performance y política del movimiento, España: Universidad de Alcalá.
(2013) "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza" en AAVV, Comps. Écija, A. y de Naverá, I., *Lecturas sobre danza y coreografía*, Artea Editorial, Madrid.
(2020) "Movimiento en la pausa", Traducción de Catalina Arango Correa, Diana Taylor and Marcial Godoy-Anativia, Editors, Revista Contactos
https://contactos.tome.press/translation-of-movement-in-the-pause-es/?lang=es

Levin, D.M. (1983) "Los filósofos y la danza", traducción de Kena Bastien van der Meer, Publicado por A Parte Rei, Revista de Filosofía en http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/

Louppe, L. (2011) *Poética de la danza contemporánea* I y II, Traducción Antonio Fernández Leda, Universidad de Salamanca.

Mallarme, S. (2003) *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Ballets
https://po-et-sie.fr/texte/la-danseuse-le-poeme/?poetes=antoine-raybaud

Melamed, A. (2022) *Adiós al cuerpo* -Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas, Prometeo, Bs. As.

Melgares, M. Á. (2018). "Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero". SOBRE. N04, 07-17 https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/article/view/6510

Mellado, P. (2008) *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, Edición Lara Hübner González, Chile.

Nancy, J.L. (2003) *Corpus*, traducción de Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid.
(2004) "Jeu d'ombres", Figurationen Vol.5 -No.2,
https://doi.org/10.7788/figurationen.2004.5.2.13

Nietzche, F. (2006) *Segunda consideraciones intempestivas*, traductor Joaquin Etorena, Libros del Zorzal, Bs.As.

Oiticia, H. (2013) *Materialismos*, traducción: Teresa de Arijon y Bárbara Belloc, Manantial, Bs. As.

Pérez López, C. (2018). "Walter Benjamin lector de Materia y memoria de Henri Bergson". II Jornada Walter Benjamin. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones en Filosofía. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13173/ev.13173.pdf

Phelan, P. (2011) “Ontología del performance: representación sin reproducción” en AAVV, Taylor, D. y Fuentes M. (edits.), *Estudios avanzados de performance*, FCE, México.

Pouillaude, F. (2020) “Chorégraphies. De la presque nudité au spectacle des voiles et retour”, https://hal.science/hal-02513031

Rodriguez, V. (2021) “Acerca de Vinculaciones matéricas y el regreso del cuerpo vibrátil”, en Inquieta digital http://cobai.org/2021/04/17/acerca-de-vinculaciones-matericas-y-el-regreso-del-cuerpo-vibratil/

Rolnick, Suelly; (1980) “Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía”, en https://fr.scribd.com/document/336691865/Una-Terapeutica-Para-Tiempos-desprovistos-de-poesia https://fr.scribd.com/document/336691865/Una-Terapeutica-Para-Tiempos-desprovistos-de-poesia#
(2010) Furor de archivo en http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm

Ross, J. (2007) *Anna Halprin : experience as dance*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California.

Sanchez, J. (2013) “La mirada y el tiempo” en AAVV, Comps. Écija, A. y de Naverá, I., *Lecturas sobre danza y coreografía*, Artea Editorial, Madrid.
(2014) “La palabra que danza” en AAVV, *Pensar con la danza,* editores académicos Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, Ana Carolina Ávila Pérez; José Antonio Sánchez, Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades.

Seremetakis, Nadia (2019) *The Senses Still* Perception and Memory as Material Culture in Modernity, Routledge, New York.

Serres, M. (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*, traducción de Victor Goldstein, FCE, Bs.As.

Stein, G. (1993) *A Stein Reader*, Edited by Ulla E. Dydo, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.

Szeinblum, D. (2019) “Un escondite posible” en AAVV Comps. Hang, B. y Muñoz, A., El tiempo es lo único que tenemos, Caja Negra Editora, Bs.As.

Thiong’o, N. (2011) “Actuaciones del poder: la política del espacio de performance” en AAVV, Taylor, D. y Fuentes M. (edits.), *Estudios avanzados de performance*, FCE, México.

Taylor, D. (2011) “Introducción. Performance, teoría y práctica” en AAVV, Taylor, D. y Fuentes M. (edits.), *Estudios avanzados de performance*, FCE, México.

Tsing, Anna Lowenhaupt (2015) *The mushroom at the end of the world* : on the possibility of life in capitalist ruins, Princeton University Press, New Jersey.

Valery, P.; (2016) *Filosofía de la danza*, selección y traducción Paul Châtenois, Casimiro Libros, Madrid.
(2002) *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Editora Nacional, Madrid.

Vernant, J.P. (1990), “Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente” en AAVV Comps.Vidal-Naquet, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano - tomo I,* Taurus, Traductores varios, Madrid, 1990.

Volij, R. (2020) “Arquitectónica del sinsentido” en AAVV (2020) *El idioma de la danza*, Editorial Excursiones, Bs.As.

ANEXO 1: FOTOS DE LAS OBRAS MENCIONADAS

CINCO -ficción física

Todas las fotos de esta sección han sido tomadas como captura de pantalla del video de la obra.



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7

Vinculaciones Matéricas



Foto 1 PH Guillermo Turín Botello



Foto 2 PH Alberto Amante

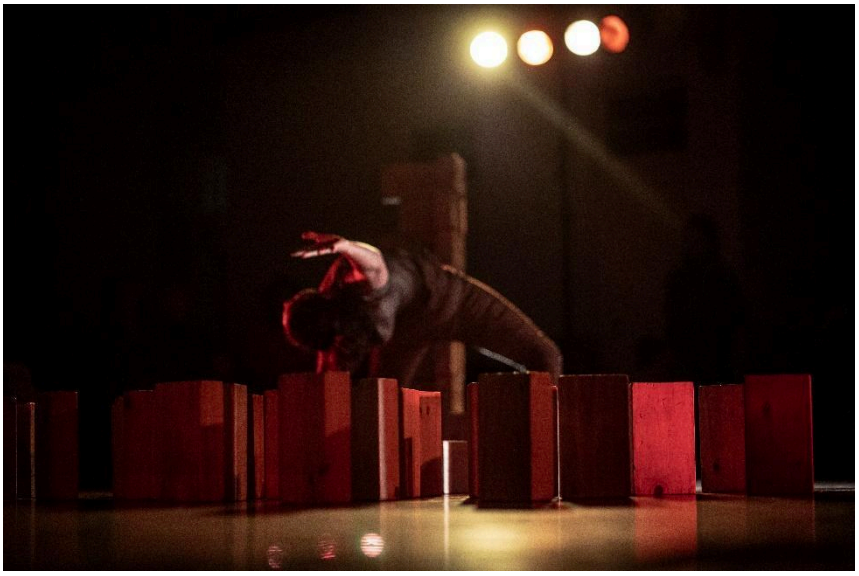


Foto 3

PH Guillermo Turín Botello



Foto 4 Captura de Pantalla desde video de la obra

Los sueños -fotomontajes escénicos



Foto 1 PH Francisco Castillo

Foto 2 PH Néstor Rocco





Foto 3 PH Sofia Coloccini



Foto 4 PH Zunilda Vassalli



Foto 5

PH Francisco Castillo

Acontece

Todas las fotos de esta sección fueron tomadas por: María Mercedes Bryndum

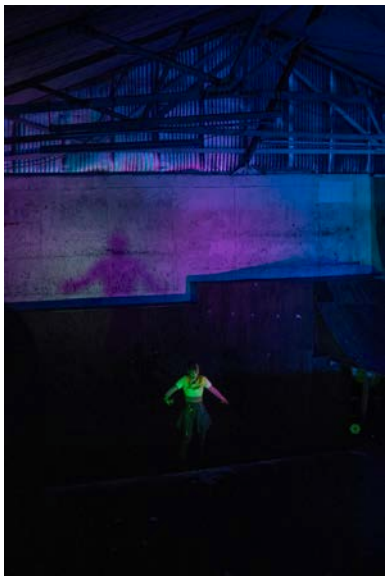


Foto 1



Foto 2

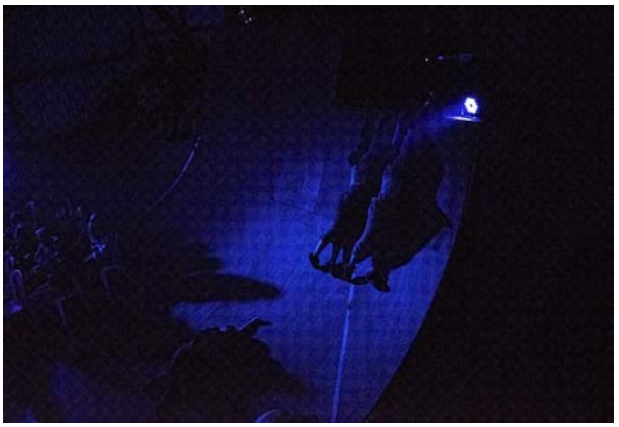


Foto 3



Foto 4

Foto 5

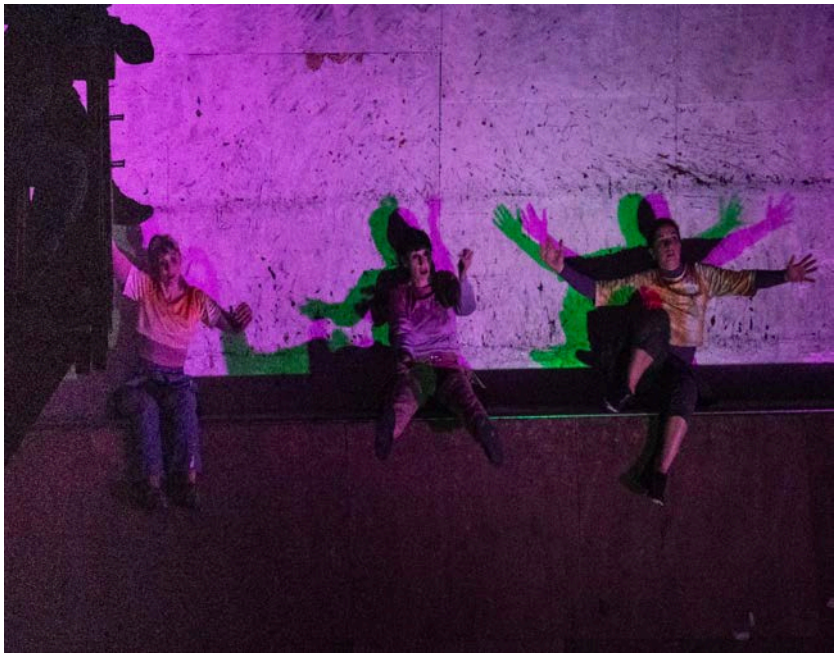
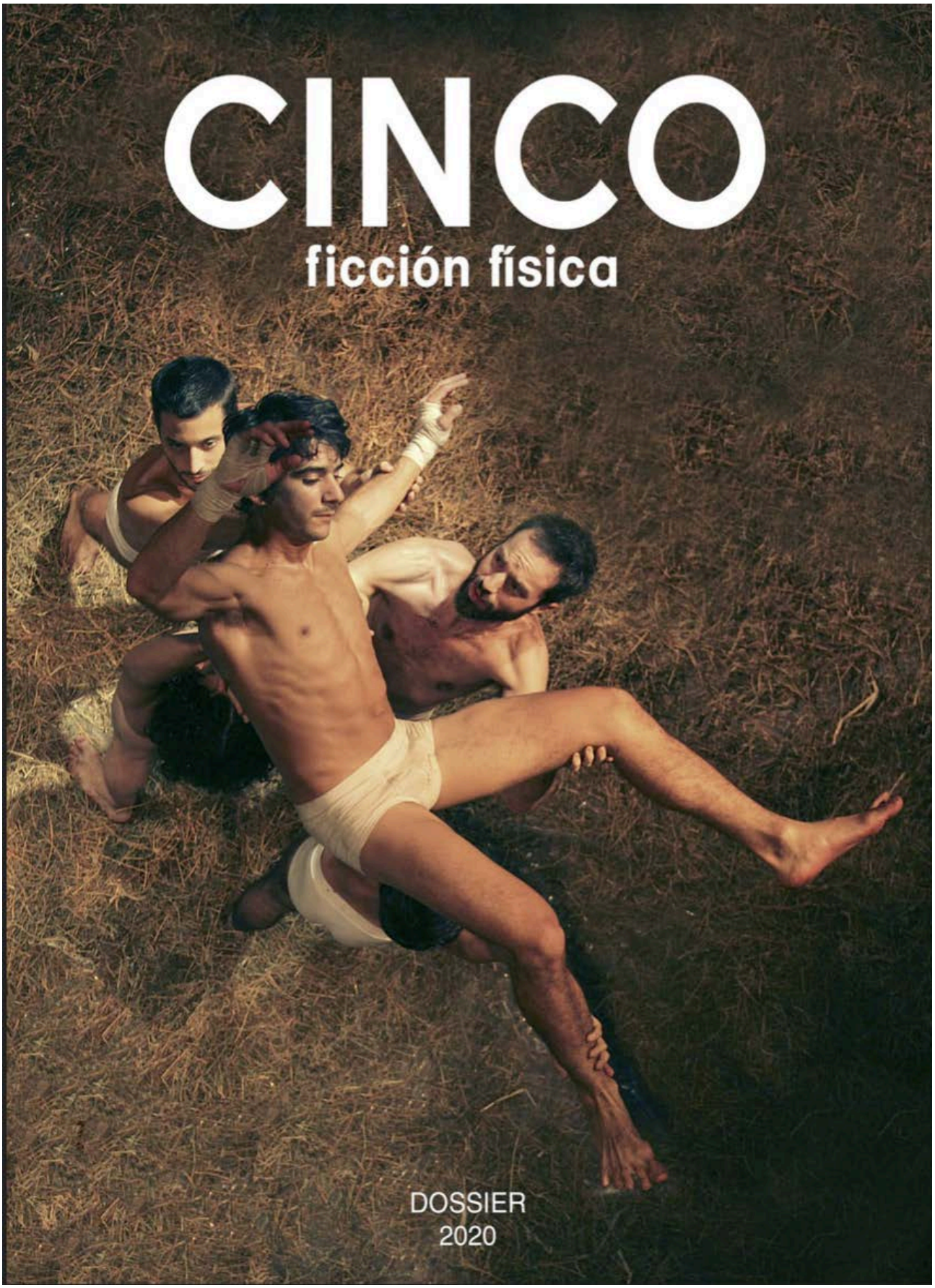
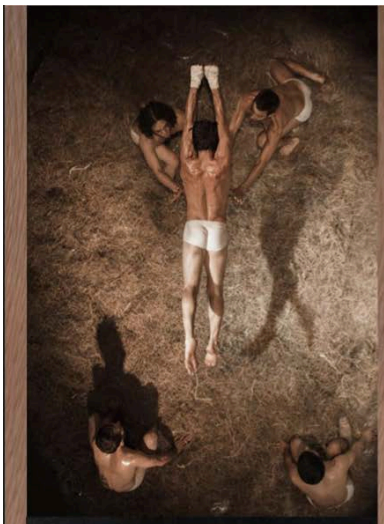


Foto 6



ANEXO 2: DOSSIER DE LAS OBRAS SELECCIONADAS







FICHA ARTÍSTICA

En escena
ULISES FERNÁNDEZ, DIEGO STOCCO,
JUAN OROL, MAURO CAPPADORO
Y CHARLY FIOCATTI

Actor de reemplazo:
MAXIMILIANO ARANA

Diseño escénico
FRANCISCO NAKAYAMA

Diseño de vestuario
CRISTIAN AYALA

Diseño sonoro
FRANCO BONGIOANNI

Iluminación
MARCELO DÍAZ

Diseño Gráfico
DIEGO STOCCO

Dirección:
MARCELO DÍAZ, ALEJANDRA ANSELMO

Producción:
COLECTIVO FICCIÓN FÍSICA

CINCO FICCIÓN FÍSICA

La obra es un acontecimiento escénico generado desde la improvisación y autoría colectiva, con procedimientos de la danza contemporánea, cercano a lo que podría definirse como un teatro de estados físicos. Su estructura flexible y aleatoria hace que cada función sea un hecho singular e irrepetible, que invita al espectador a ser testigo íntimo de relaciones, momentos y atmósferas que se despliegan durante el suceso. Una mirada sobre la novela El entenado de Juan José Saer. Una obra acerca del cuerpo, la ficción y lo humano en su desmesura.

www.ficciónfísica.com

Obra Seleccionada en el Catálogo de Espectáculos del
Instituto Nacional del Teatro

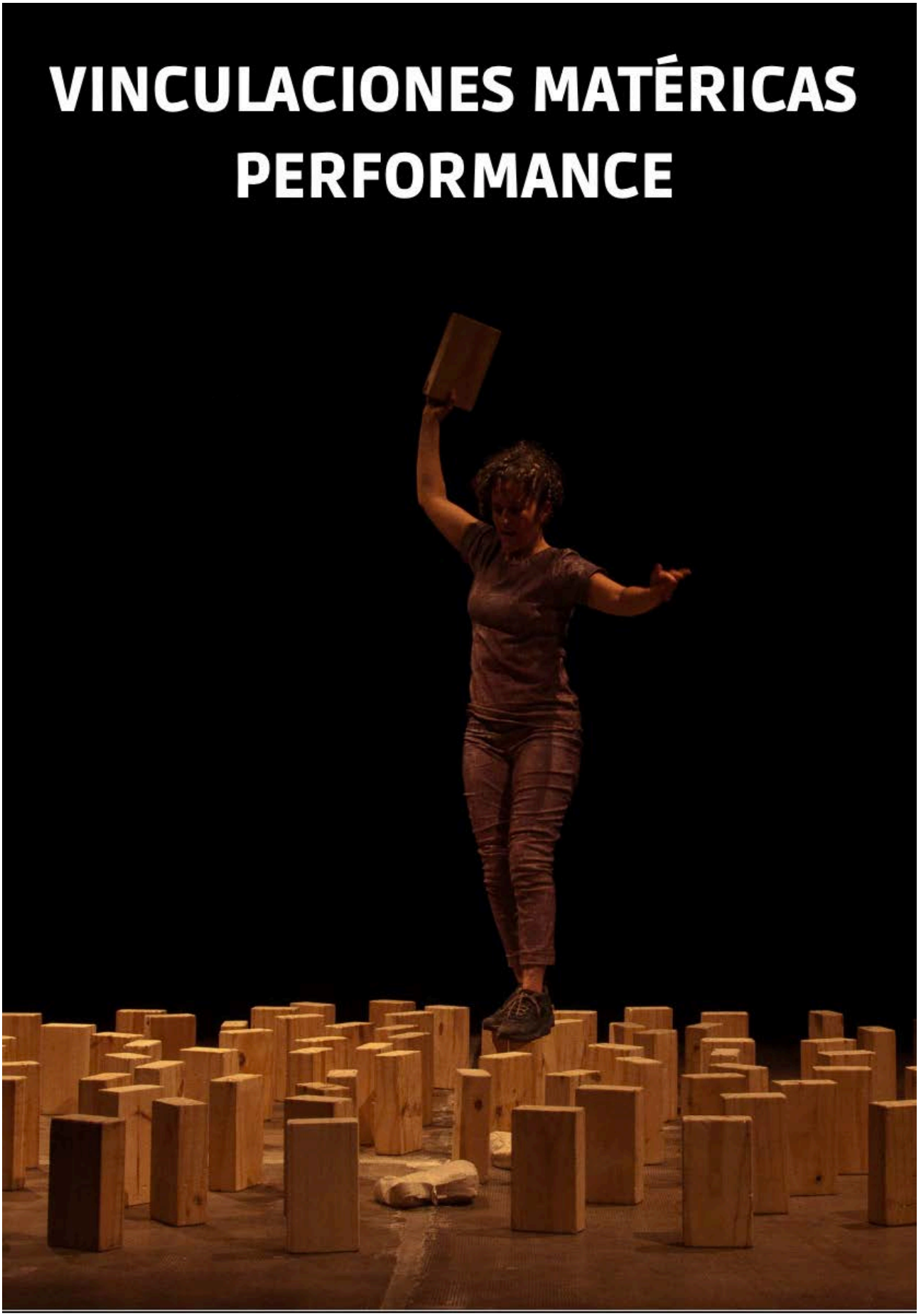
El Catálogo de Espectáculos está a disposición de los organismos gubernamentales y no gubernamentales del país en materia de cultura y de las artes escénicas en particular. Está destinado a promover la presentación y circulación de obras teatrales de jerarquía, con diversidad de propuestas y probada calidad artística, en cada una de las localidades de las provincias argentinas, en cogestión con los organismos gubernamentales anfitriones.

Los organismos interesados en la mencionada cogestión deberán solicitarla por nota a la Representación Provincial del INT correspondiente, indicando el nombre del espectáculo, la fecha y el lugar para la realización de la función.

El Instituto Nacional del Teatro se hace cargo del traslado y honorarios de la función, mientras que el cogestor deberá cubrir los gastos de técnica y producción, alojamiento y comida del elenco.

LINK A CATÁLOGO

VINCULACIONES MATÉRICAS PERFORMANCE



FICHA ARTÍSTICA

Dirección y Performer: Abigail Gueler
Diseño sonoro y musical: Maximiliano Falcone
Interpretación musical en vivo: Martín Salvador Greco
Asesoramiento Dramatúrgico y Coreográfico: Claudia Ganquín
Colaboración artística: Guillermina Elinbaum
Producción e Iluminación: Ana Taleb
Diseño y realización de vestuario y objetos: Guillermina Elinbaum



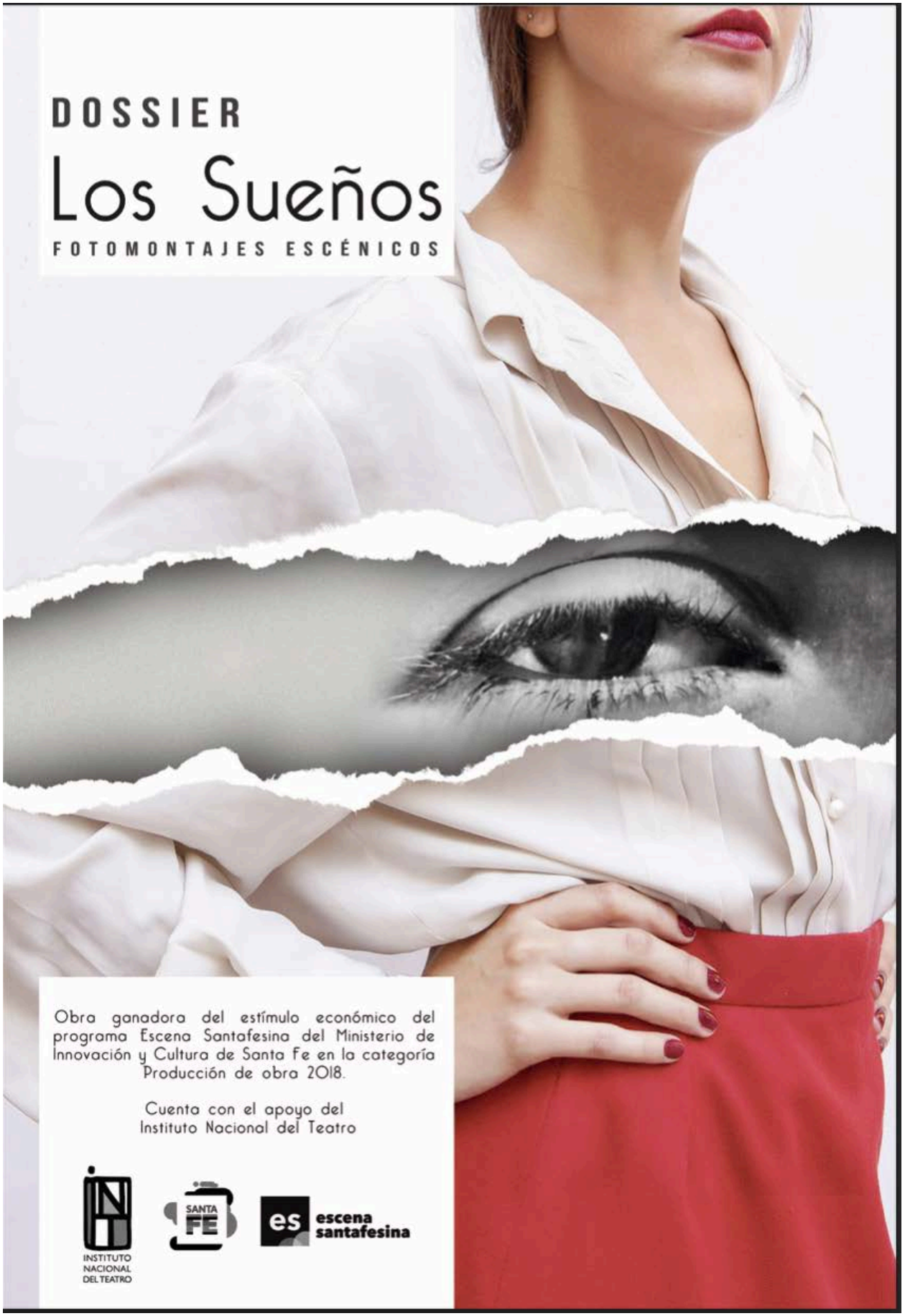


SINOPSIS

Un juego de pequeñas catástrofes entre inestabilidad y equilibrio que potencia ciclos temporales e incita al cuerpo a medir, construir y conflictuar el campo de sus fuerzas. Una experiencia no ficcionada donde la transformación constante es utilizada como ejercicio estructurante de un acontecimiento escénico, carnal, plástico y acústico.

Vinculaciones Matéricas se presenta así como una serie de pequeñas catástrofes a partir de la experimentación de la inestabilidad en el equilibrio y de la potencialidad visual de 77 bloques de madera, que exponen los procedimientos de una experiencia no ficcionada y proponen al cuerpo auto cuestionarse los binarismos y jerarquías que estructuran su campo relacional.

En una dinámica que va de la destrucción a la construcción de imágenes, esculturas, superficies, escombros y monolitos, se potencian ciclos temporales que transforman e incitan al cuerpo de la performer a medir su resistencia y elasticidad, la estructura direccional de sus fibras y su flexibilidad, entrando en conflicto con los materiales a través de acciones y restricciones que intensifican y transforman el juego entre las fuerzas interactuantes.


DOSSIER
Los Sueños
FOTOMONTAJES ESCÉNICOS
Obra ganadora del estímulo económico del programa Escena Santafesina del Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe en la categoría Producción de obra 2018.
Cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro
INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
SANTA FE
es escena santafesina

Los sueños. fotomontajes escénicos es una obra inspirada en los fotomontajes realizados por **Grete Stern** para la revista *Idilio*. como síntesis artística de los relatos de sueños de mujeres en la década del 50.

Los sueños. fotomontajes escénicos es una obra con un enfoque crítico feminista respecto del rol asignado a las mujeres a lo largo de la historia. poniendo el acento en la mirada irónica y compasiva de nuestra artista inspiradora **Grete Stern**. Es una obra que teje un puente entre estas mujeres que retrata la revista *Idilio*. y todas las que nos habitan hoy. Es un homenaje a nuestras madres y abuelas. es un desempolvar las reminiscencias oscuras que esconde el inconsciente de aquellas. de éstas. de nosotras... es recordarlas para recordarnos.

Los años 50 colorean el paisaje de estas ocho mujeres que se esconden detrás de sus ropas más finas y elegantes. **¿Qué esconden? ¿Cuáles son sus anhelos prohibidos? ¿Qué temen? ¿Qué las mueve?**

Junto a sus prendas predilectas. sus cuerpos cuelgan de un inmenso perchero. como cuelgan sus frustraciones de mujer- clase media- argentina. pero ninguna de estas es capaz de esconder lo que por los poros les sale.

Cuerpos derrotados. que insisten en resistir. se levantan y vuelven a caer. Hacen equilibrio mientras se sueñan perseguidos. sus cuerpos maniquí son decorados con utensilios de cocina. la sartén más moderna puede oficiar de raqueta de deportista frustrada. y un rollo de papel higiénico calla sus quejas desesperados. Las gargantas se les anudan y se quieren devorar al mundo con su vagina a la vez que se sienten ridículas en cuerpos que no entran en la talla de sus sueños incumplidos.

Los Sueños

FOTOMONTAJES ESCÉNICOS

Idea y Dirección:
Virginia Tuttolomondo

En escena:
Lucía Quiroga. Abigail Gueler. Julia Carey. Florencia Rocco. Wendy Gilt Antonella Albertosi. Clara María Abad. y **Estefanía Salvucci.**

Creación colectiva

Asistencia de dirección: **Diego Stocco** Música original: **Martín Salvador Greco y Alejandro Joaquín Coria** Música de sala: **Juan Aspeitia** Diseño de iluminación: **Carla Tealdi** Operación técnica: **Mario Armas** Vestuario: **Guillermina Elinbaum** Fotografía y video: **Francisco Castillo** Diseño gráfico: **Diego Stocco**

Fotos en Dossier: Francisco Castillo y Zunilda Vassalli





ACONTECE

Ficha técnica

Intérpretes:
Eugenia Porcel de Peralta, Rut Pellerano, Carolina Iglesias, Virginia Brauchli Dirección: Violeta Rueda
Creación musical: Tomás Lilli
Diseño y técnica de luces: Flavia Císera
Vestuario: Ramiro Sorrequieta
Diseño de imagen, fotografía y video: Victoria Máspero
Producción general: Crevv

Sinopsis

La búsqueda de nuevos universos conceptuales y el cruce de lenguajes en el ámbito de las creaciones contemporáneas han acompañado los últimos recorridos del mundo del arte. Desde este modo de comprender las búsquedas artísticas nos aventuramos a una propuesta que intentará en primer lugar, borrar las nociones tradicionales de espacio y tiempo. En segundo, servirnos de soportes técnicos que contribuyan a crear una atmósfera onírica que acompañará dicho quiebre de la percepción.

Desde un punto de vista concreto, material; nuestra investigación se desarrollará en un universo espacial donde encontraremos pocas líneas horizontales de sostén. Para ello nos serviremos de un espacio no-convencional como son las pistas de ciclismo BMX. Con planos de pendientes desiguales, las intérpretes se verán confrontadas a la caída, si se abandonan a la gravedad, o a buscar un punto de equilibrio que les permita « quedarse ». ¿Dejarse ir o punto de equilibrio?. La fragmentación del cuerpo y el espacio mediante la descomposición del plano.

La dimensión temporal no estará ajena a este universo espacial donde el juego de la simultaneidad y multiplicidad de imágenes, la amplitud y profundidad del lugar proponen una constante distorsión de los conceptos de tiempo-espacio.

A partir de lo planteado anteriormente, nos proponemos abordar la noción de tiempo desde lo físico. En este sentido, apuntamos no a un análisis de tipo intelectual sobre aquello que el tiempo sea -con su conjunto de divisiones, mediciones, reconstrucciones- sino al fluir del tiempo en la sensibilidad, en un presente (continuo) donde la única realidad sea el cuerpo. Afirma David Lapoujade, "Más profundamente, hay una emoción que consiste en el pasaje del tiempo mismo, en el hecho de sentir el tiempo derramarse en nosotros y vibrar interiormente. Es la propia duración la que, en nosotros, es emoción. Inversamente, es solo a través de las emociones que somos seres que duran o más bien que dejamos de considerarnos como seres para devenir duraciones, como un sonido existe o dura por su vibración, y por nada más."

Desde un punto de vista metafórico, entendiendo que estas metáforas surgieron en la vivencia del espacio de investigación, nos dejamos conducir por la idea de "aquello que no se puede alcanzar, aquello que la imposibilidad provoca" permitiendo que las dimensiones individuales y colectivas se entremezclan en un tejido que conjuga fragmentos de historias, búsquedas y deseos. Sin embargo, no es una historia pre-determinada lo que pretendemos narrar ni que haya una lectura unívoca sobre la puesta en escena. Pretendemos crear una cierta atmósfera, un clima que linde entre lo onírico y lo real, que reverbere y despierte sentidos, interpelando al espectador.

Criterios dramatúrgicos

Presente continuo es una puesta de danza que cuestiona la experiencia temporo-espacial con cuerpos que se vinculan entre sí fuera del plano convencional, permitiendo que la caída -obligada- aborde y transforme las situaciones en un evento único del momento presente. Dejarse caer significa, muchas veces, abandonarse a un instante efímero. Sin embargo, ese instante efímero no significa necesariamente un fin sino más bien, la génesis de nuevos trayectos e intensidades.

Así, el espacio será transformador de las situaciones que acontecen entre las cuatro bailarinas constituyéndose en artífice de los vínculos que dan lugar a la acción. (descripción de acciones?).

Otro aspecto a remarcar es la potencialidad sonora que propone el espacio: los pasos sobre la madera, el deslizar en las rampas y las respiraciones alteradas son algunos de los elementos que potencian esa sonoridad.

Este escenario no convencional requiere una iluminación no habitual. Este recurso no sólo acompañará a las intérpretes sino que busca profundizar la dramaturgia espacial desdibujando los planos, lo que incluye traer el espacio exterior al interior de la escena.

Hacer ingresar el espacio exterior al interior escénico será un juego que va desde la utilización de recursos técnicos específicos al simple gesto de abrir una puerta.

Presente continuo es una obra que nace del movimiento puro, no hay una intención narrativa sino más bien que el lenguaje del movimiento construye a la obra en sí misma. Es un viaje de movimiento vinculado a la profundidad metafórica que propone la fisicalidad de la estructura, dejando en evidencia, por un lado, imposibilidades y potencias; por otro, el registro del tiempo hecho cuerpo.

Queremos acercar al espectador una propuesta artística que habilite una experiencia sensorial que lo aleje de registros cotidianos a partir de una insistente superposición de planos, alturas, profundidades y estímulos sonoros.

Criterios de la puesta en escena

Esta puesta en escena configura diferentes niveles o capas de percepción que involucran lo sonoro, lo visual, la afectación que este espacio particular imprime a las intérpretes así como la afectación que este espacio escénico generará en el espectador.

Esta obra no tendrá una escenografía particular ya que el espacio donde la puesta se desarrolla crea por sí mismo un universo muy particular. Potenciaremos este universo a través de dispositivos audiovisuales y de una sonoridad que tenderán a crear un “clima” más que a condicionar la puesta en escena. Bajo el mismo criterio, la iluminación comportará una herramienta de soporte y profundización del ámbito onírico que pretendemos crear. Así, nos serviremos de una puesta de luces alternativa con dispositivos lumínicos que acompañen al grupo de manera permanente.

BIBLIOGRAFIA

Danza

AAVV (2003) Carter, Alexandra, comp. *The Routledge dance Studies* Reader, Routledge, London.

AAVV (2011) Taylor, D. y Fuentes M. (edits.), *Estudios avanzados de performance,* FCE, México.

AAVV (2012) Citro S. y Aschieri P. Coordinadoras, *Cuerpos en movimiento*, Biblos, Bs.As.

AAVV (2013) Comps. Écija, A. y de Naverá, I., *Lecturas sobre danza y coreografía,* Artea Editorial, Madrid.

AAVV (2014) *Pensar con la danza,* editores académicos Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez, Ana Carolina Ávila Pérez; José Antonio Sánchez, Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades.

AAVV (2015) Adeline Maxwell Ed., *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea* -Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile-, Santiago de Chile, LOM.

AAVV (2016) Ed. Mariana Lucía Sáez, *Actas del Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas,* 1°ed. - La Plata: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas: Proyecto en Bruto: Grupo de Estudio sobre Cuerpo: ECART.

AAVV (2019) Comps. Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos*, Caja Negra Editora, Bs.As.

AAVV (2020) *El idioma de la danza*, Editorial Excursiones, Bs.As.

AAVV (2022) Bardet, Tampini y Zuain comps., *Improvisación en danza*, 2da en papel editora, CABA.

Banes, S. (2002) *Terpsichore en basquets*, post-modern dance, Traduction D. Lucioni, Éditions Chiron
(1998) *Dancing Women: Female Bodies on stage*, Routledge.

Bardet, M. (2012) *Pensar con Mover*. Un encuentro entre danza y filosofía, Buenos Aires: Cactus.

Bénichou, A. éd. (2015) *Recréer / Scripter – Mémoires et transmissions des oeuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Les presses du réel, collection “Nouvelles scènes”.

Bentivoglio, L. (1987) *La danza contemporánea*, Traducción S. Tambutti, Ed.Longanesi & Milano, Italia.

Bernard, M. *Le corps*, Editions du Seuil, Francia, 1985.

Bremser, M. (1999) *Fifty Contemporary Choreogrhaphers*, by Routledge, London.

Burt, R. (2006) *Judson Dance Theater*: performative traces, by Routledge, New York.

Capriotti, F. (2021) *Danza y Peligro*, CABA.

Coppeland, R. y Cohen, M. (1985) *What is Dance* -Readings in Theory and Criticism-, Trad. Susana Tambutti, Oxford University Press, Londres.

Duncan, I. (1995) *Mi vida*, Traducción Calvo Andaluz, Editorial Debate, Barcelona.

Fabbri, V. (2007) *Danse et philosophie,* une pensée en construction, L’Harmattan, Paris,

Faure, S. (2001) *Corps, savoir et pouvoir*, Presses Universitaires de Lyon.

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*, Abada editores, traducción Martínez y Perucha, Madrid

Fontaine, G. (2012) *Las danzas del tiempo*, Trad. Marta Espezel, Ediciones del CCC, Bs. As.

Lepecki, A. (2004) *Of the presence of the body*, Middletown, Wesleyan University Press. Consultado en: https://books.google.com.ar/books?id=WwK-lFzmAhAC&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
(2009) *Agotar la danza*. Performance y política del movimiento, España: Universidad de Alcalá.

Levinson, A. (1924) *La Danse au théâtre* : esthétique et actualité mêlées, Paris, Bloud et Gay.

Louppe, L. (2011) *Poética de la danza contemporánea I y II,* Traducción Antonio Fernández Leda, Universidad de Salamanca.

Kunst, B. (2015) *Artist at Work*, Proximity of Art and Capitalism, published by Zero Books, Winchester, UK Washington, USA

Mellado, P. (2008) *Por qué, cómo y para qué se hace lo que se hace*, Edición Lara Hübner González, Chile.

Pouillaude, F. (2020) "Chorégraphies. De la presque nudité au spectacle des voiles et retour", https://hal.science/hal-02513031

Taylor, D. (2015) *Performance*, Asunto Impreso ediciones, CABA.

Ross, J. (2007) *Anna Halprin : experience as dance*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California.

Wigman, M. (2004) *El lenguaje de la danza*, traducción de Carlos Muria Vila, Ediciones del Aguazul, España.

Filosofía

AAVV (2009) *Belleza y realidad*, Editorial Biblos, Bs.As.

Adorno, T.W. (1972) *Filosofía y superstición*, Alianza/Taurus, Madrid.
(1983) *Teoría Estética*, Orbis
(1995) *Sobre Walter Benjamin,* Cátedra, Madrid.

Agamben, G. (2012) *Nudités*, Rivages Poche, traducido por Martin Rueff, Paris.

Bachelard, G. (1999) *La intuición del instante*, traducción de Jorge Ferreiro, FCE, México.

Badiou, A. (2009) *Pequeño manual de inestética*, traducción varios, Prometeo, Bs.As.

Benjamin, W. (2024) *Sobre algunos temas de Baudelaire*, Edición electrónica de www.philosophia.cl, ARCIS
(2005) *Libro de los Pasajes,* Madrid, Akal
(2010) *Obras*, Libro IV vol. 1, Madrid, Abada, traducción Navarro pérez, Madrid
(1992) *Cuadros de un pensamiento*, Traducción de Susana Mayer con colaboración de A. Mancini, Ediciones Imago Mundi, Argentina.

Bergson, H. (2006) *Materia y memoria*, traducción: Pablo Irés, Cactus, Bs. As.

Bodei, R. (1998) *La forma de lo bello,* traducción, Juan Díaz de Atauri, La Balsa de la Medusa, Madrid.

Bozal, V. (2003) *El tiempo del estupor,* Ediciones Siruela, Madrid.

Buci-Gluksmann, C. (2003) *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée.

Buck-Morss, S. (2004) *Mundo soñado y catástrofe,* traducción de Ramón Ibañez Ibañez, La Balsa de la Medusa, España.

Butler, J. (2018) *Cuerpos que importan*, Paidós, traducción Alcira Bixio, CABA

Cacciari, M. (2000) *El dios que baila,* Traducción de Virginia Gallo, Paidós, Bs. As.

Deleuze, G. (1992) *L'épuisé* en S. Beckett, Quad, Paris, Minuit.
(2008) *La imagen-movimiento -estudios sobre cine I,* traducción Irene Agoff, Paidós, Bs. As.
(2011) *Cine II, los signos del movimiento y el tiempo*, traducción Puente e Ires, Cactus, Bs.As.
(2017) *El bersognismo,* Traducción Pablo Irés, Cactus, Bs.As.

Derrida, J. (1995) Dar (el) tiempo I. La moneda falsa, traducción de Cristina de Peretti, Paidós, Bs. As.
(2008) *Mal d'archive* -une impression freudienne, Éditions Galilée, Paris.

Didi-Huberman, G. (2006) *Le danseur des solitudes*, les éditions de minuit, France.
(2014) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Traducción Horacio Pons, Manantial, Bs.As.
(2018) *Ante el tiempo,* traducción Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo editora, Bs.As.

Gadamer, H.G. 1997) *La actualidad de lo bello*, traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona.

Haraway, D. (1984) *Manifiesto Cyborg* en:
https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf

Heidegger, M. (1996) *Caminos de bosque*, Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte Madrid, Alianza.

Ibarlucia, R. (1998) *Onirokitsch*, Walter Benjamin y el surrealismo, Ediciones Manantial, Bs. As.

Jimenez, M. (1997) *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, France.

Melamed, A. (2022) *Adiós al cuerpo* -Marcel Proust y las estéticas y poéticas contemporáneas, Prometeo, Bs. As.

Nancy, J.L. (2003) *Corpus*, traducción de Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid.
(2004) "Jeu d'ombres", Figurationen Vol.5 -No.2,
https://doi.org/10.7788/figurationen.2004.5.2.13

Nietzche, F. (2006) *Segunda consideraciones intempestivas*, traductor Joaquin Etorena, Libros del Zorzal, Bs.As.

Rebentisch, J. (2018) *Estética de la instalación*, traducción de Graciela Calderón, Caja Negra, CABA.

Reyero, C. (2005) *La belleza imperfecta*, Ediciones Siruela, España.

Rolnick, S. (1980) "Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía", en
https://fr.scribd.com/document/336691865/Una-Terapeutica-Para-Tiempos-desprovistos-de-poesia#
(2010) "Furor de archivo" en http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm

Schaeffer, J. M. (2004) *La experiencia estética,* traducción de Silvio Mattoni, La Marca Editora, Bs.As.
(2012) *Arte, objetos, ficción, cuerpo,* Traducción: Ricardo Ibarlucía, Biblos, Bs.As.

Serres, M. (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*, traducción de Victor Goldstein, FCE, Bs.As.

Spinoza, B. (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid: Editora Nacional

Valery, P. (2016) *Filosofía de la danza,* selección y traducción Paul Châtenois, Casimiro Libros, Madrid.
(2002) *Teoría poética y estética,* trad. Carmen Santos, Editora Nacional, Madrid.

Weigel S. (1999) *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* –una relectura-, Traducción José Amícola, Editorial Paidós, Bs. As.

Otros

AAVV (1990) Comps.Vidal-Naquet, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus, Traductores varios, Madrid, 1990, Tomos I, II, II.

AAVV (2010), *Arte y Tiempo*, Edita: Grupo de investigación de la Universidad de Granada HUM376, Papeles de Cultura Contemporánea Núm. 12.

Alonso, R. (2015) *Elogio de la low-tech*, Luna Editores, CABA.

Berger, A-E. (2015) *El gran teatro del género*, traducción de Dolores Lussich, Mar Dulce, CABA.

Cage, J. (2022) *Escribir en el agua*, traducción Gerardo Jorge, Caja Negra, CABA.

Clarck, L y Oiticica, H. (2023) *Fantasmática del cuerpo* -cartas 1964-1974-, traducción y notas: Patricia Orellana, Caja Negra Editora, CABA.

Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019) *¿Hay mundo por venir?* Ensayo sobre los miedos y los fines, Traducción de Rodrigo Álvarez, Caja Negra, CABA.

Dufourmantelle, A. (2019) *Elogio del riesgo*, Traducción Simone Hasan, Nocturna Editora, CABA.

Duras, M. (2020) *La vida material*, traducción Gras Balaguer, Alianza, Madrid.

Farocki, H. (2023) *Desconfiar de las imágenes*, traducción Julia Giser, Caja Negra, CABA.

Guasch, A.M. (2011) *Arte y Archivo* -1920-2010-, Editorial Akal, Madrid.

Giunta, A. (2014) "¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?", Fundación arteBA,Edición Bilingüe Español - Inglés Traducido por: Tamara Stuby
(2020) *Contra el Canon* -el arte contemporáneo en un mundo sin centro, S.XXI, Bs. As.

Longoni, A. (2014) *Vanguardia y revolución,* Ariel, CABA.

Mallarme, S. (2003) *Œuvres complètes II,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations_(1897)/Ballets
https://po-et-sie.fr/texte/la-danseuse-le-poeme/?poetes=antoine-raybaud

Oiticia, H. (2013) *Materialismos,* traducción: Teresa de Arijon y Bárbara Belloc, Manantial, Bs. As.

Seremetakis, N. (2019) *The Senses Still* Perception and Memory as Material Culture in Modernity, Routledge, New York.

Stein, G. (1993) *A Stein Reader,* Edited by Ulla E. Dydo, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.

Tanizaki, J. (1933) *Elogio de la sombra*, en https://ddooss.org/libros/Junichiro_Tanizaki.pdf

Tsing, A. L. (2015) *The mushroom at the end of the world* : on the possibility of life in capitalist ruins, Princeton University Press, New Jersey.

Artículos y tesis

Ariza Gómez, D. E. (2017) "El cuerpo-huella" en (pensamiento) (palabra)... Y oBra, https://doi.org/10.17227/ppo.num17-4409

Belén, S. y Sánchez, D. (2019) en "Epistemología de las artes: la dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva" / Daniel Jorge Sánchez ... [et al.]; coordinación general de Paola Sabrina Belén. - 1ª ed . - La Plata : Universidad Nacional de La Plata; La Plata: EDULP.

Bernard, M. et Fabbri, V. (2004) "L'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse", Dans Rue Descartes 2004/2 (n° 44), https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-21.htm?contenu=article

Buci-Glucksmann, C. et Quinz, E. “Pour une esthétique de l’éphémère”, URL : http://journals.openedition.org/hybrid/1181 ; DOI : https://doi.org/10.4000/hybrid.1181

Burt, R. (2017) “Deshacer historia de la danza posmoderna” en https://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/362/http-cuadernosdedanza-com-ar-enpalabras-texto-deshacer-historia-de-la-danza-posmoderna

Butler, Judith (2014). “Vida precaria, vulnerabilidad y ética”. En Begonya Saez (ed.), Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo. Barcelona: Icaria.

Cadús, E. (2019) “Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia”, en Intersticios De La política Y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas, 8(16), 143–166.
Recuperado a partir de https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/24507

Cifuentes, M. J. (2008) “Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza”, Aisthesis, núm. 43, pp. 85-98, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

Cvejic, B. (2013) “Choreographing problems: expressive concepts in European contemporary dance”, Thesis presented at Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University, Faculty of Arts and Social Sciences. https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/25084/

(2015) “From odd encounters to a prospective confluence: dance-philosophy” in Performance philosophy Vol. 1: 7-23 DOI: http://dx.doi.org/10.21476/PP.2015.1129

Déotte, J. L. (2008) “Danse et philosophie. Une pensée en construction”,
URL : http://journals.openedition.org/appareil/637 ; DOI : https://doi.org/10.4000/appareil.637

Espinosa, L. y Sferco, S. (2020), “La fuerza discontinuante del olvido en la filosofía de Walter Benjamin”, en Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH. Volumen 3, N° 6: 2618-2726. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31796/32660

Fernandez, V.; (2017) Cuerpo y escena contemporánea : la experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la improvisación compositiva, tesis de doctorado, UNC, http://hdl.handle.net/11086/6840

Fontaine, G. (2022) “La fleur et les âges”, Magazine de La Manufacture-CDCN. Consulter l’article sur : https://danseonair.org/agenda/vieillir-quand-vieillir-ou-par-geisha-fontaine/

Gómez-Peña, G.(2005) “En defensa del arte del performance”, traducido del inglés por Silvia Peláez, Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez.

Hall, E. (1984) “La danse de la vie” - Temps culturel, temps vécu, Paris, Seuil, pp. 23-72

Launay, I. (2019) “As danças de depois”, Revista Aspas, Vol. 9, n. 1, https://revistas.usp.br/aspas

Lepecki, A. (2001) “Le miroir éclaté/A dança do existir. Altérité coloniale et violence de l’identité dans un solo de Vera Mantero”, Protée, Volume 29, Number 2, https://id.erudit.org/iderudit/030627ar

(2020) “Movimiento en la pausa”, Traducción de Catalina Arango Correa,Diana Taylor and Marcial Godoy-Anativia, Editors, Revista Contactos
https://contactos.tome.press/translation-of-movement-in-the-pause-es/?lang=es

Levin, D.M. (1983) “Los filósofos y la danza”, traducción de Kena Bastien van der Meer, Publicado por A Parte Rei, Revista de Filosofía en http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/

Melgares, M. Á. (2018). “Retóricas del tiempo, *performance* y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”. SOBRE. N04, 07-17 https://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre/article/view/6510

Nancy, J. L. (2004) “Jeu d’ombres”, Figurationen Vol.5 -No.2, 2004 https://doi.org/10.7788/figurationen.2004.5.2.13

Pérez López, C. (2018). “Walter Benjamin lector de Materia y memoria de Henri Bergson”. II Jornada Walter Benjamin. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la

Educación. Centro de Investigaciones en Filosofía. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13173/ev.13173.pdf

Ramírez Torres, G. (2016), “Homo vulner”, La experiencia artística a través de la fragilidad del cuerpo, Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla. Recuperado en https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/55815/tfm_038.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rodriguez Campi, A. (2021) “Para una (posible) ontología política de la danza”, Universitat Autònoma de Barcelona. Programa de Doctorat en Filosofia, http://hdl.handle.net/10803/673311

Rodriguez, V. (2021) “Acerca de Vinculaciones matéricas y el regreso del cuerpo vibrátil”, en Inquieta digital http://cobai.org/2021/04/17/acerca-de-vinculaciones-matericas-y-el-regreso-del-cuerpo-vibratil/