DANZA SIMBÓLICA DE LA NATURALEZA: EL CUERPO FEMENINO COMO ESCENARIO PARA LA AUTOFICCIÓN

SYMBOLIC DANCE OF NATURE: FEMALE BODY AS A STAGE FOR AUTOFICTION

Dr. Rey Montesino Castillo
Universidad Rey Juan Carlos / rey.montesino@ujc.es
https://orcid.org/0009-0005-7083-0055
Dra. María Fernanda Santiago-Bolaños
Universidad Complutense de Madrid / msanti31@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-0522-2916
Dra. Agustina Sario
Université Catholique de L´Ouest (UCO Angers, Francia) / agustinasario@yahoo.com.ar
https://orcid.org/0009-0007-8313-4782

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.55.10
ISSN 2444-3948

Resumen: A partir de los años 70, y coincidiendo con la llamada «segunda ola del feminismo» tan incardinada en la circunstancia concreta de una época, comienza a consolidarse un estilo escénico en el que mujeres *performers* hacen vínculo estricto con la naturaleza, entendida esta como gran metáfora de lo femenino que, a su vez, permite a las artistas una expresión escénica autoficcional. Se inicia, así, una experiencia artística teatral que podría considerarse algo semejante a «*land art* performativo», donde el cuerpo de la artista es la escena en la que la naturaleza intervenida danza su coreografía de ausencia y devastación, de violencia estructural y fantasías de otros, para invocar un pensamiento de igualdad y respeto, de cuidado y colaboración, que no forma parte

del discurso social oficial porque es el relato de la ausencia. A partir de la última década del siglo XX y hasta nuestros días, las siguientes «olas» de creadoras, que de alguna manera continúan esta línea, han resignificado el señalamiento abriendo sendas positivas y transformadoras: a la denuncia necesaria se han sumado las alternativas posibles. Las creadoras suelen acompañar su propuesta de fotografía o videocreación más allá del testimonio como parte integrante de la acción artística. Tomaremos como ejemplos parte de la obra de Ana Mendieta, Chihahu Shiota, Soledad Córdoba y Agustina Sario. Esta última es una de las autoras de este artículo.

Palabras clave: Naturaleza, femenino, escena, *land art*, performativo, transformación.

Abstract: From the 70s of the nineteenth century and coinciding with the so-called «second wave of feminism» so embedded in the specific circumstance of an era, a stage style began to consolidate in which women performers made a strict link with nature, understood as a great metaphor for the feminine that, in turn, allowed artists an autofictional scenic expression. Thus begins a theatrical artistic experience that could be considered something similar to «performative land art», where the artist's body is the scene in which intervened nature dances its choreography of absence and devastation, of structural violence and fantasies of others, to invoke a thought of equality and respect, of care and collaboration that is not part of the official social discourse because it is the story of absence. From the last decade of the twentieth century to the present day, the following «waves» of creators who, in some way, continue this line have resignified the signaling by opening positive and transformative paths: the necessary denunciation has been joined by the possible alternatives. Creators usually accompany their photography or video creation proposal beyond the testimony, as an integral part of the artistic action. We will take as examples part of the work of Ana Mendieta, Chihahu Shiota, Soledad Córdoba and Agustina Sario. The latter is one of the authors of this article.

Keywords: Pimenta, Theatre of the Absurd, Beckett, language learning, school project.

Sumario: 1. Introducción. Mujer, *land art* performativo y autoficción: necesidad o tendencia. 2. El cuerpo femenino devenido escena para sembrar paz. 3. Trilogía *Vanitas* en primera persona. 4. Conclusiones

generales a partir del ejemplo autorreferencial de *Vanitas*. 5. Referencias bibliográficas. 6. Notas

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Rey Montesino Castillo, es Doctor Cum Laude en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid y Profesor Docente Investigador en la Universidad Rey Juan Carlos. Galardonado con el «Premio al Magisterio» por su dedicación a la enseñanza. Combina la labor académica con la creación escénica, desarrollando una extensa carrera como actor y director en teatro, cine y televisión. Ha trabajado en prestigiosas compañías teatrales y participado en importantes festivales internacionales, con presentaciones en Cuba, Alemania, Portugal, Estados Unidos y España; en teatros como la CNTC, Teatro Real, Corral de Comedias de Alcalá de Henares, entre otros.

La poeta Marifé Santiago-Bolaños, doctora en Filosofía, es profesora de Estética en la Facultad de Filosofía (UCM), patrona de la Fundación María Zambrano y académica correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Pertenece al ITEM; codirige el Grupo de Investigación Complutense «Poéticas de la Modernidad», dirige el Seminario Complutense «María Zambrano, una poética de la lentitud», y forma parte del Proyecto de Investigación Complutense «Estética y transformación digital de la sociedad». Una veintena de libros ensayísticos donde se cruzan filosofía y procesos creativos avalan una trayectoria reconocida en antologías, diccionarios, catálogos artísticos, composiciones musicales, escénicas y visuales.

Agustina Sario es doctora en Artes Escénicas por la Universidad de las Artes de Buenos Aires, desarrollando su tesis sobre dramaturgia en la danza. Licenciada en Psicología, fue Asistente Coreográfica en la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de Argentina y parte del IAE-Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Docente en la Maestría en Tendencias Contemporáneas de la Danza (UNA) y Universidad Católica de Angers, desarrolla la estrategia pedagógica «Clínica creativa» con Matthieu Perpoint. Como investigadora, continúa publicando sobre estudios en danza y colabora en la Cátedra Saltzman de Diseño Textil (UBA). Su obra coreográfica incluye quince piezas, destacando la trilogía audiovisual Vanitas (2020-2023).

1. Introducción. Mujer, *land art* performativo y autoficción: necesidad o tendencia.

Hablar de naturaleza, cuerpo femenino, danza simbólica y autoficción posiblemente tiene sus principios o como mínimo referencias muy arraigadas a la gran obra de artistas relacionadas con el *performance*, arte efímero, singular y valiente, como lo fue Ana Mendieta (1948-1985). Una de las pioneras y propiciadoras de experiencias marcadas por el arte de la tierra en relación con la exposición del propio cuerpo y la apropiación de un tiempo y lugar que quedarán reconvertidos para siempre en otro. Un ejercicio de memoria inconfesable es solo posible gracias al «yo» como objeto de análisis y conflicto, y a la necesidad de interacción con el «otro» a través de un lenguaje visual, particular, vivo, de movimiento e interacción con lo natural. Todo ello nos hace pensar en un territorio creativo que se nos revela femenino y llamaremos *«land art* performativo», que intentaremos abordarlo como una experiencia vital, corpórea, a través de una ficción compartida, de imágenes visuales o actos escénicos de forma presencial, gracias a lo no convencional. Si consideramos la convención como ese acuerdo tradicional que regula nuestra convivencia en tiempo y espacio —desde lo corriente y habitual hasta lo políticamente correcto— esta corriente artística se sitúa en el extremo opuesto. Rompe moldes y convenciones de principio a fin y en ello radica su gran valor a tener en cuenta.

Cuando hablamos de *land art*, pensamos en creación y medio ambiente, es decir, el arte de la tierra. Esa condición natural nos brinda la propia naturaleza de crear sin violentar, ni destruir, más bien aprovechar, reconstruir, recrear, reconducir. Utilizar los elementos naturales (tierra, madera, agua, arena, piedras, rocas, fuego, nieve...) a modo de nueva arquitectura, escultura paisajística, crea una topografía natural e intervenida con sentido artístico, para que el propio tiempo las conserve, revalore, transforme y evolucione según su necesidad o antojo. La intención principal de tales creaciones es la de provocar emociones plásticas y experiencias estéticas ante paisajes que incluso podrían ser víctimas del deterioro ambiental. También es una manera de expresar el dolor, el lamento o provocar la inquietud que tal situación debería despertar en la humanidad.

El adjetivado performativo encuentra su pábulo directo en el sentido más laxo que habita en el concepto de *performance* y que, en su traducción

al español, hemos entendido como ese acto creado desde el principio básico de la improvisación para estar en contacto directo con el espectador. Sin embargo, no podemos obviar su significado proveniente del mundo anglosajón, que utiliza este vocablo en inglés para referirse directamente al acto de la representación escénica o actuación, incluyendo en sí misma todas sus formas. Aunque por supuesto el territorio principal, desde el que emplearemos conceptualmente este término en todas sus variables, se refiere a lo referente a su significante como disciplina de creación artística a través de acciones o intervenciones de uno a varios artistas u otros participantes espontáneos que, en vivo y en directo, se presentan en un contexto expositivo. Acontecimiento escénico en el que se conforma una narrativa o escritura particular e interdisciplinar, donde se involucra a sus participantes, desde un marcado sentido estético, en la interacción singular del cuerpo como contenedor de posibilidades expresivas y memoria. Todo ello con el objetivo principal de generar inquietud, reacción, toma de decisión y movimiento.

La creación comúnmente nace de la intención primigenia: reflexionar, comunicar, denunciar, transformar. Surge desde ese lugar quizás inmaterial que inquieta a su hacedor, autor, mediador, intérprete en interrelación con quien observa, escucha o presencia. En este sentido, alma y cuerpo son un solo continente puesto en conjunción perfecta para la fértil tarea de representar. Pensar en representación como *corpus* de acepciones, nos hace viajar por su asociación a lo teatral, a lo dramáticamente escénico, es decir, al acto vivo en el que unos actúan algo previamente preparado, elaborado o ensayado ante la necesaria observación de otros. No obstante, no podemos obviar que también este concepto está asociado a la capacidad de recrear signos, imágenes y palabras que se han ido conformando en nuestro imaginario para interactuar con nuestra cotidianidad. En efecto, es un acto de presentación concienzuda y premeditada, creando o recreando vida, donde se intercambian experiencias entre aquellos que comparten un mismo espacio y tiempo, real o imaginario, y que solamente quedará grabado para siempre gracias al cuerpo como contenedor de incalculables posibilidades hasta el final de sus días. A pesar de que muchos artistas dedicados al *performance* defienden que sus acciones acontecen en un tiempo, espacio y forma primigenias, contrariamente al acto de la repetición, a todo aquello que se presenta ante otra persona y se realiza bajo la condición de haber sido previamente pensado, imaginado, estructurado, elaborado, con signos

y significantes diversos, elegidos y necesarios para la comunicación, en este estudio lo llamaremos y analizaremos como acontecimiento escénico representacional.

Del mismo modo, el análisis de los actos performativos y visuales que abordaremos en este artículo resulta inevitable, y no puede hacerse sin comprender el paralelismo de sus intenciones y contenidos temáticos y la propia biografía de quien firma su autoría. Lo imposible en estos casos, donde el medio de comunicación es la exposición de uno mismo como sujeto creador y protagonista, es alejarse de la experiencia sin sentirse un *voyeur* de un ejercicio privado, confesional, de autoexposición, de autoexpiación y, por supuesto, de denuncia. Todo ello implica: el «yo» para entender al «otro», lo humano para entender lo natural, el cuerpo y el dolor propio para entender la agresión y la violencia hacia los otros, el mundo que nos rodea y la Naturaleza.

Existe una corriente literaria con cualidades similares a estos actos performativos: Julien Serge Doubrovsky (1928-2017) la denominó «autoficción», término que aparece en su *Fils*, libro editado por Galilée en Paris en 1977. En ella define el texto como relatos medio olvidados, incomprensibles e incluso contradictorios, una ficción construida a partir de acontecimientos y hechos estrictamente reales, pero rediseñados con imaginación y creatividad para el ejercicio de la representación figurativa o escénica. En este mismo sentido, el dramaturgo Sergio Blanco (1971) en su libro *Autoficción una ingeniería del yo* (2018), presenta un decálogo que constituye un intento de escritura de autoficción y aporta claves para comprender un género que, desde el campo literario, encuentra resonancias en lo escénico y visual. En el podemos entender muchas de las intenciones creadoras y protagonistas de nuestro análisis. Blanco nos propone un viaje humanístico desde Sócrates (470 a.C.-399 a.C.) hasta Doubrovsky para entender el recorrido del género. En ese análisis genealógico sitúa como creador del «yo moderno» a San Pablo (ca. 5 a 10 d.C.-ca.58 a 64 d.C.) por su intención liberadora de dogmas en la dilucidación de la ambigüedad, errática humana, aproximándose a lo que tiempo después se confirmara como lo expuesto en su *Epístola a los Gálatas* (3:28), incluida en el libro del *Nuevo Testamento*: «no hay más judío, ni griego, ni hombre, ni mujer, ni esclavo, ni hombre libre» (Santa Biblia, 1960, Gálatas 3:28). También se detiene en San Agustín y la llamada «patria divina» (Agustín de Hipona. 426 d.C/2009), lugar donde habita Dios y desde donde se libra la carne y el espíritu en esa búsqueda

de conciencia de la fragilidad que lo condiciona. Para entonces llegar a Santa Teresa de Jesús (1515-1582), filósofa, teológica y creadora literaria, que además se nos convierte en mujer escritura, mujer amor, mujer poesía, mujer naturaleza, al abordar como nadie el análisis del deseo humano, el sentimiento y la carne, legado de alto calado para lo que vino después. Este viaje de Blanco se afianza con Michel de Montaigne (1533-1592), el padre del «universalismo del yo» (Montaigne, 2007, III, 2, p. 1202), quien explica cómo la forma entera de la condición humana reside dentro de cada ser humano, enfocando nítidamente el camino que seguimos en este estudio: lo particular como contenedor de lo general y a partir de aquí, todo se replantea sin necesidad de mayor justificación que aguzar la memoria, la ilusión y la invención para lograr, desde la verdadera introspección, la creación divina. Por ello, en estas líneas nos encontraremos ante el análisis de actos escénicos que, también desde una vía autoficcional, centralizan la atención en sus creadoras como eje axial de lo que acontece, lo cual las convierte en paradigmas de una práctica que se ha convertido en tendencia. La realidad y la ficción cohabitan en un acto creado para que acontezca, ya sea a través de nuestra capacidad de imaginación o de lo experiencial, o para que sea registrada como obra/documento audiovisual. El pacto entre lo real y lo ficticio será solo refutado en el tiempo por su análisis. Sin embargo, en el momento de la creación, el hecho escénico se tornará real, natural y vivo. Un juego ambiguo y difuso que, aunque podría parecer ególatra, si no se cuida con esmero, se convierte en un camino de apertura hacia los demás.

En este sentido, nos encontramos con la cubana-norteamericana Ana Mendieta, descendiente de una familia con actividad política convencida con la Cuba libertadora y anticolonialista de principios de siglo XX, fervor heredado por su activismo particularmente comprometido con los derechos de la mujer a través de su arte. Mendieta, junto a su hermana Raquel dos años mayor, emigra hacia Estados Unidos con tan solo 12 años, como parte de un programa liderado por la iglesia católica, llamado «Peter Pan» o «Pedro pan», uno de esos procesos confesamente anticomunista al triunfar la Revolución Cubana en el 1959, con la imperiosa intención de rescatar hacia territorios seguros y libres a niños descendientes de padres críticos y perseguidos por el sistema castrista.

Su padre, abogado y de familia católica de clase media alta, aunque en inicio estuvo del lado de la lucha revolucionaria que ansiaba acabar con el anexionismo al «yugo imperialista yanqui»[1], se reconvirtió en

crítico con el sistema que rápidamente se instauró con el triunfo de los «hermanos Castro»[2] y fue condenado a cárcel.

La madre de Mendieta, estudiante de química y profesora de profesión, también de familia acomodada, como resultado del proceso al que fue sometido su esposo, se vio impedida de libertad y con la prohibición de salir de la isla. La familia atemorizada ante tales hechos no dudó en alejar a las niñas más jóvenes de la familia y confiar en la seguridad y amparo que los promotores del programa «Peter Pan» ofrecían.

Fue entonces cuando las hermanas Mendieta comenzaron una peripecia marcada por el desarraigo, convirtiéndose en parte de la minoría hispana errante por el mundo anglosajón americano de aquel momento. Pasaron por varias casas de acogida hasta llegar a un colegio reformatorio y católico en Iowa. Rodeadas de niñas con problemas de conducta, vivieron todo tipo de experiencias lacerantes, que marcaron no solo el carácter, sino también la inspiración creadora de ambas. Sus afectos familiares se vieron violentados y desplazados, como resultado de una diáspora cubana que, aún con los años que corren, no ha parado de crecer.

En 1966 su madre y su hermano logran salir de Cuba, estableciéndose cerca de donde estaban las hermanas. Al padre lo pudieron ver también hacia 1979 cuando fue excarcelado y lo dejaron salir hacia Estados Unidos. Casi veinte años después, a principio de los 80, en cuanto le fue permitido y con su obra como pretexto, Ana Mendieta volvía a su tierra natal. Regresa a su isla añorada, Cuba, para tratar de reconstruir los trozos de una vida perdida y recomponer su memoria, lo esencialmente propio, en definitiva, sanarse de ese exilio cultural al que se vio sometida. Dice Mendieta[3]:

> Habiendo sido arrancada de mi tierra natal durante mi adolescencia, estoy abrumada por la sensación de haber sido expulsada del vientre. Mi arte es la forma en que restablece los lazos que me unen al universo. (Rauch & Suro, 2014)

De este modo entendió su vida fragmentada entre territorios extraños y extrañados, violentados en cuanto a lo natural y cultural, marcando lo que pudiéramos definir como un sello de autenticidad bajo el concepto de «*land art* performativo y autobiográfico». Los elementos con los que trabajaba para sus experienciales intervenciones y fotografías

así lo evidenciaron: cuerpo, agua, fuego, tierra, aire y sangre. El ritual como espacio de confidencia y denuncia, cruzando líneas riesgosamente físicas y psíquicas, se afianzaba a través de su memoria ligada a la santería como universo importante en la cuestión de fe y la construcción de una identidad. Estas prácticas, que la propia Mendieta recordaba desde muy joven gracias a las personas del servicio que en su niñez y adolescencia cuidaban de ella, las reconocía como oriundas y autóctonas de lo propio, de lo suyo. Todo aquello lo sentía como parte de su cultura, lo que devino en la intelectual tarea del estudio de todas sus particularidades y formas, hasta su acertada apropiación y aplicación artística en esa relación constante de lo natural y lo corpóreo. También encontró en la cultura Taina[4] y otras culturas mitológicas precolombinas elementos para referirse al natural mestizaje de lo cubano y a uno de los temas más recurrentes en su obra, la fertilidad femenina. Así la leemos:

> Creo en el agua, el aire y la tierra. Todos son deidades. También hablan... Esas son las cosas que son poderosas e importantes. No sé por qué la gente se ha alejado de estas ideas. (Rauch & Suro, 2014)

Conocidas y muy valoradas fueron sus acciones. Desde muy joven, su forma de habitar con particular crudeza la posible diégesis dramática que el cuerpo rememora a través de su exploración con la sangre y los elementos de la tierra, con sus intervenciones en la Universidad de Iowa en los años 70, fueron sentando cátedra de todo lo que siguió con los años. Contaban sus propios compañeros de clase la experiencia que vivieron al llegar a la habitación de Mendieta y encontrarla atada a una mesa que, inclinada por una esquina directamente hacia sus genitales manchados de sangre, permeaba de estupor a todos los que allí se habían dado cita, conocedores también de varios casos recientes de víctimas de violación en el propio campus de la universidad. Por ese tiempo también comenzando el año 1973, en el Old Man's Creek en Iowa City, Ana Mendieta realiza una de sus intervenciones al aire libre más replicadas por otras creadoras no solo del mundo del *performance*, sino en escenarios dramáticos y del audiovisual. Su cuerpo tintado en sangre cae sobre un terrario lleno de plumas de color blanco. Su cuerpo tomaba la forma de un ave violentada y herida, a imagen y semejanza de un gallo. Esta especie de ave, símbolo del sacrificio animal solo a manos de hombres en uno de los caminos misteriosos de la santería Ñáñiga, nuevamente

evidenciaba su grito constante ante los horrores de lo humano contra natura. La imagen se completaba con un gallo real sacrificado que, batiendo las alas y los estertores del cuerpo mutilado, salpicaba de sangre la desnudez de Mendieta y todo lo que circundaba el espacio de acción. Esta intervención performática y dramática en efecto, una vez más conectaba el desarraigo y el «yo» con ese viaje hacia el interior, hacia el vientre y lo que identitariamente se entiende como propio, como identidad, como cultura.

Asimismo, son importantes sus obras cinematográficas, precursoras del cine más vanguardista de estos tiempos. Por ejemplo, *Sweating Blood* (1973), con su rostro como protagonista siendo transformado lentamente por la simulación de la sangre corriendo desde su cráneo, como si de un golpe muy fuerte brotara la denuncia, aunque también como en trance profundo, poseída. Ese mismo año, bajo el nombre de *Moffitt Building Piece* (1973) junto a su hermana —quien le ayudaba en la realización de la muchas de sus piezas— en la puerta del edificio donde vivían, registran las diversas reacciones de varios transeúntes ante un charco de sangre. En realidad era sangre de cerdo vertida y expandida con apariencia de reciente borbotar, lo que inquietaba a quienes se detenían a mirar, desconcertados por el posible significado de aquella escena. Algunos miraban con insistencia, otros se detenían, analizaban y comentaban, pero muchos pasaban de largo con ánimo y vista inmutas ante la posible violencia. Hasta que finalmente llegó alguien que se afanó en limpiar la mancha, eliminando cualquier vestigio de agresión. Para Mendieta estos documentos audiovisuales son a la vez experimentos sociales y material de investigación sobre el comportamiento humano. Pero también constituyen un acto de autoexpiación: la liberación de la culpa que, sin sentirse responsable, había cargado durante años, la de haber nacido en Cuba y en el seno de una familia reivindicativa, contestataria y luchadora.

Una de sus obras más valoradas por el universo artístico fue la serie *Siluetas* (1973-1980), donde veríamos su cuerpo dibujado en terrenos inesperados, provocando nuevos paisajes naturales y, por ende, vivos. Con ella, replanteaba aquellos lugares desde una exploración intelectual e intercultural arqueológica. Su vida expropiada, se mostraba en concordancia con la evolución de un tiempo sobre otro, de una civilización sobre otra, del humano sobre la naturaleza. Por ejemplo: unas aparentemente simples piedras sobre tierra y hierba, que se transforman

en cuerpo, terreno natural, que respira y vive; unas flores que nacen del propio cuerpo fértil femenino; un cuerpo tendido sobre un riachuelo que purifica y calma; una silueta en sangre sobre el terreno que se mantiene vivo gracias al fuego en forma de cuerpo de mujer. En esta ocasión, utiliza su imagen en la naturaleza para poder tratar con las culturas diferentes a la suya, con las que ha tenido que cohabitar, imágenes seleccionadas y creadas con esmerado tino. Y así hasta llegar a su serie *Body Tracks* (1982) en la que a través de sus brazos ensangrentados deslizándose por una pared blanca dejaba una estela primigenia y dramática de su presencia, arte efímero con su cuerpo y sangre significando a naturaleza que, también gracias a la fotografía y videograbación, ha quedado registrado como documento imperecedero.

Sería difícil abarcar en estas líneas la totalidad de su producción artística, pero hay una de sus obras sin título, que ha estado muy viva en el tiempo por su sentido visual a la par de dramático. En la santería afrocubana que tanto apasionaba a Mendieta, para las prácticas curativas se acude siempre a elementos de la naturaleza como símbolo de sanación. En particular a los árboles de poderoso tamaño, raíces y grosor, se convierten en espacio de culto, meditación y reclamo de curación. La ceiba, entelequia de un dios poderoso y sanador para los cubanos, es uno de esos árboles que se han convertido en centro de reuniones y ceremonia, así como para acciones de sacrificio animal en los procesos santorales. De ahí que Ana Mendieta hubiera elegido una ceiba muy grande en Miami para una de sus acciones. Recogió cabellos de los salones de belleza que visitó en la ciudad, confirmando siempre que el material de trabajo tenía genes cubanos por los asentamientos masificados de gente procedente de Cuba en el territorio miamense. Con esos cabellos creó una figura que dejó como instalación bajo el árbol. Pasado un tiempo volvió a ese lugar de culto y pudo ver cómo su obra seguía interactuando con los habitantes de la zona, pues encontró todo tipo de ofrendas naturales: cocos, alas de aves, plumas, frutas, una imagen en barro de Santa Bárbara, etc. La ofrenda se había multiplicado, activado, tomaba vida y se desarrollaba según la necesidad de los por allí pasaban. Se había convertido en un lugar sagrado de peregrinación santoral, en un núcleo de importante peregrinación para personas que, como ella, añoraban su tierra y su cultura.

La obra de Mendieta ha sido reconocida por la comunidad internacional del arte y la crítica como una de las más transformadoras, germen

de tendencias y corrientes tanto artísticas como ideológicas. Vida y obra se entremezclan en un proceso creativo marcado por la búsqueda y la tensión. Este recorrido concluyó de forma trágica, en circunstancias aún no del todo esclarecidas, tras su muerte a manos de quien fuera su esposo, también artista plástico y escritor. Un suceso que dejó abierto un debate sobre su legado y que desde entonces ha impulsado acciones bajo el lema de «*Where is Ana Mendieta*»[5] manifestaciones frente a importantes galerías para reivindicarla como lo que representa: un icono del arte contemporáneo.

2. El cuerpo femenino devenido escena para sembrar paz

En el prefacio de *An interview with Chiharu Shiota* (2017), Andrea Jahn escribe introduciendo la obra de la artista japonesa y presentando su genealogía más próxima:

> Eva Hesse, together with Ana Mendieta, Rebeca Horn and Marina Abramovic, belonged to the vanguard of this performative installation art upon which Shiota's visual language is based. When it comes to dissolving the boundaries between the public and the artist-subject, to questioning and clarifying gender definitions or other supposed opposites like inside and outside, body and spirit nature and culture, her artistic intentions are certainly not far from the radical demands of this feminist-oriented generation of women artists. (Jahn, 2016, p.7)

Tomamos como referencia la obra de Chiharu Shiota porque con su personalidad reconocible se sitúa, genealógicamente hablando, como continuación resignificada de las *performances* de Marina Abramovic y Ana Mendietta. De tal modo que, Shiota actúa, en este apartado, como tramo en el camino hasta llegar a los ejemplos analizados de Agustina Sario y de Soledad Córdoba.

Chiharu Shiota comienza su búsqueda creativa en la pintura, primero en Japón y después en Australia, pero siente que lo que la pintura puede darle está lejos de lo que intuye ha de ser su espacio creativo. La pintura, tal y como ella la vive, parece no poder atravesar un umbral de imposiciones que se dan por hecho en una mujer cuando esta las cuestiona, de manera que, en los años 90, la interpelará en una acción

performática donde Chiharu Shiota se ofreció a sí misma para ser ese lienzo que desborda el marco académico. Los materiales utilizados, tóxicos para la piel humana, se convirtieron en parte del ritual de esa ceremonia de despedida y de bienvenida: tras la *performance*, tuvo que cortarse el pelo y durante semanas permanecían restos de pintura en su cuerpo. Chiharu Shiota ha entrado en el territorio sin frontera de la *performance* y, al mismo tiempo, ha empezado una búsqueda creativa en la que los elementos de la naturaleza —tierra, fuego, agua y sus analogías, como la sangre— tendrán un significado filosófico, religioso y, por tanto, social. La ritualidad que imprime a su obra traslada el espacio a la escena que ella misma será en muchas de sus propuestas.

Artista entre dos imaginarios distintos, puesto que traslada su residencia a Alemania desde Japón, nómada en el sentido más profundo, su extrañamiento vital le permite equiparar su experiencia con la de la tierra como metáfora del registro de la vida, con sus ciclos, sus reglas de armonía, su «ciega voluntad» (por utilizar terminología bien conocida en la historia del pensamiento). Pero también sus exigencias colaborativas que el ser humano parece haber olvidado, por lo que a la devastación de la naturaleza se une la extinción de la dignidad humana, aunque parezcan territorios separados. Más aún: la tierra es memoria. Esta memoria, abordada desde el punto de vista de una creadora, se manifiesta sola y acallada en cuanto el relato hacia la misma se expresa en un lenguaje impuesto, según criterios de rentabilidad que no son ni propios ni sostenibles ni respetuosos, aunque acaban asumiéndose como inevitables. Naturaleza y mujeres, entonces, como una unicidad expresiva que nos sitúa frente a ese «conflicto» entre la realidad canónica y el deseo reprimido por el propio canon que llega a subvertir las circunstancias hasta presentarlas como únicas, inoculando el virulento convencimiento de que no hay alternativa ni para frenar la destrucción de la tierra utilizada sin respeto ni para acabar con la lacra atávica de la desigualdad. Destacamos su *performance* de 1997, *Try and go home*, o *Earth and blood-foot* de 2013; esta última incorpora la propia sangre como condición de vida. Los conflictos que Chiharu Shiota experimenta en su propia biografía, siendo su propia corporalidad escena directa o alegórica, son abordados con sutileza, sembrando dudas y compartiendo las mismas en la presentación comunitaria y universalizante. Toda ceremonia escénica se convierte así en un lugar donde miedos y esperanzas pueden mirarse de frente, en ese espacio de lo común.

Es importante señalar sus colaboraciones en ópera, desde *Tristan e Isolda* de Richard Wagner (2014), hasta *Matsukaze* (2011), obra de teatro Noh dirigida en una versión contemporánea por Sasha Waltz para la que Toshio Hosokawa compuso la música. Siempre con los mismos presupuestos que si se tratara de una *performance* en la que la naturaleza, el tiempo y la memoria fueran maestras de ceremonia: cuestionamiento de fronteras, de separaciones excluyentes, confrontación con esa «otra» que todas las personas somos hasta hallarnos en una unión «natural» con el universo extendido más allá de la forma específica y definida, hilos y otros objetos umbilicales que unen la memoria y la experiencia de la naturaleza de esa memoria en lo humano. Vida «extendida» de la que eres tanto intérprete hacedora como público que pone en marcha la acción. En el caso de una *performer* adquiere connotaciones de género que exigen al pensamiento tomar partido, por lo que ante el conocido relato taoísta al que alude Shiota en la entrevista citada cabe hacerse varias preguntas:

> I often think about the Butterfly dream from the Taoist philosophy. A man dreamt he was a butterfly and when he woke up, he couldn't distinguish between the dream and real life. He didn't know whether he was a butterfly dreaming of being a human or the other way round. He was confused because once he woke up, he questioned his own sense of real life. This for me is what I mean to express when I mention an «extended life» in the sense that we cannot touch it, but it is there for sure. (Jahn, 2016, p.27)

¿Cómo se expresa la duda cuando se intuye que hay algo oculto, pero se te ha educado con parámetros que nunca serán tu «habitación propia» aunque no halles la manera de «limpiarte» de ellos? Es interesante, en este caso, su *performance* con agua sucia *Bathroom*. ¿Cómo deshacerte de ese disfraz impuesto por otros, de ese ser mujer cuya corporeidad está anegada de fantasías ajenas? ¿Cómo dejar de ser «mujer actuación», ser lo que eres por ti misma si no hay lugar-relato desde el que decirte? Trabajar desde el cuerpo biología y el cuerpo género (incluso transgénero puesto que el género es una construcción social), mostrar, entonces, idealizaciones y ritualizaciones del cuerpo.

¿Cómo restituir ese hilo de Ariadna que une con la tierra? En un gesto de profunda simbología performática, Shiota dice que cuando le

diagnosticaron cáncer de ovarios empezó a sembrar plantas silvestres en su jardín.

Las creadoras a las que vamos a aproximarnos a continuación toman el hilo simbólico que las generaciones anteriores habían desplegado, y continúan el viaje de la creación desde su propia memoria que, ahora, incorpora la de quienes entregaron una genealogía de las mujeres. La ausencia, la invisibilidad, la heterodesignación, la exigencia de ser lo que otros esperan de ti sin preguntarte, preparan la tierra creativa a los avances, los desvelamientos, los testimonios y reconocimientos. Se da paso así a una nueva ceremonia creadora en la que emerge ese lugar que, de alcanzarse, señalará la «habitación propia», cuyos cimientos y perímetro los señala el propio cuerpo de las artistas despojado de toda imposición, de toda mirada ajena. El cuerpo desnudo se convierte en experiencia de inicio, no está para ser ni exhibido ni mirado, pero tampoco para interpelar la mirada, sino que forma parte del viaje interior, del proceso de búsqueda y de conexión con esa alteridad con quien ha de restituirse la unión y la colaboración. Una alteridad que, paradójicamente, significa «autoconocimiento».

Es el caso de la obra performática de la fotógrafa Soledad Córdoba. En su *Trilogía del alma (Trascendencia, Purificación y Renacimiento)*, de 2019, nacida de la experiencia de la soledad en los desiertos norteamericanos, Córdoba se entrega como escena donde dar cuerpo y voz a los desiertos interiores que esconde la corporeidad mujer. Como ella misma dice:

> Con un lenguaje poético me introduzco en espacios íntimos donde el cuerpo de la mujer se integra en el paisaje desértico. Un personaje femenino que es común en todas las fotografías y que, de algún modo, representa a la mujer desde la propia experiencia y la ajena.
>
> Estas mujeres son las guías que nos adentran en los estados del alma con los rituales y acciones de fuerza, conectando lo emocional y lo corporal a través de una simbología que se apropia de los elementos de la naturaleza (piedras, humo, agua, tierra, cristales, sal...) Con estas acciones y rituales las mujeres se trascienden, se purifican y renacen desde las resistencias, los sacrificios y los desprendimientos de lo cotidiano.
>
> Entre las protagonistas de las imágenes podemos encontrar chamanas que conectan el mundo espiritual con el terrenal. Guerreras que representan la lucha de la mujer y su empoderamiento; peregrinas que

simbolizan el largo viaje de lo femenino por la historia o mujeres iniciadas que tienen la capacidad de crear vida y belleza.

Todas estas obras son retratos de fuerza, de los universos y las pasiones internas. Las protagonistas con mujeres renovadas, renacidas de sus cenizas, que se han hecho fuertes en la adversidad. Mujeres que luchan por existir, resistir, vivir. Ellas son los pilares esenciales, sin ellas no seríamos.

El desierto se evoca en todo este proyecto como ese espacio para recogerse y apartarse y tener una estrecha relación con la naturaleza física del entorno. Un lugar propicio donde el alma y el cuerpo están presentes, se elevan y transitan, se funden y se desprenden.... (Córdoba, 2022, pp.10-11)

El desierto ejerce de claro del bosque para la ceremonia del duelo. Soledad Córdoba se hace cargo, sin intención expresa, de aquel legado intelectual y artístico, de aquellos cuerpos-escena de Ana Mendieta, Marina Abramovic o Chiharu Shiota. Cuerpos-escena dolientes, devenidos intermediación para denunciar la desigualdad, el abuso y la violencia que el arte reiteraba y reproducía en sus prácticas canónicas, a pesar de tener capacidad para transformar atávicas condiciones sociales y mentales. En ese «recoger» de Soledad Córdoba hay agradecimiento y hay conjuro, hay lengua y lenguaje propios porque hay avance, tramo del camino, lo implícito no requiere explicaciones, su propio viaje transformado es un proceso de búsqueda interior que, al compartirse con el público, ejerce de poderosa autoficción capaz de sanar esa memoria y esa imagen que la habita. *Trilogía del alma* es ese acontecimiento teatralizante donde el cuerpo desnudo es tierra desnuda, donde el paisaje es cuerpo en movimiento sin fisuras entre la tierra y la mujer, lo que permite «leer» las huellas de la desafección y la voracidad. Y, sobre todo, recorrer ese paisaje-tierra hasta hallar cuánto de ella está inscrito en el cuerpo de las mujeres y cuán grande y necesario es el valor de la aportación de las mujeres para transformar la realidad. El cuerpo-escena de Soledad Córdoba permite la llegada de las chamanas, de las viajeras del alma, de las resilientes, de aquellas que tuvieron que vivir la extranjería y el exilio externo o interior. El cuerpo escena templo de Soledad Córdoba purifica, en ceremonia comunitaria una vez que la obra es presentada, todo interés utilitarista, depredador y espurio destructor de la vida; impugna

la violencia como modo instaurado de establecer relaciones y entrega los hilos capaces de reinventar nuevos espacios de convivencia:

> Los desiertos atrapan, son una grandiosa magnitud que perturba la sensación de realidad, el lugar hacia donde te dirige es a tierras místicas de ritos mágicos y sagrados, inundando de espiritualidad y silencio. Intensifica el coraje, la fuerza y la resistencia, porque el desierto es demoledor y silenciosamente te consume, te engulle hasta la extenuación. Es en ese proceso de abatimiento donde están todas las preguntas. Sentirse morir por un calor que oprime el corazón, creer no llegar al oasis. Estar en una misma para no desfallecer... sacar energía en el último rincón del cuerpo. La mente, el espíritu y el cuerpo se fusionan para sobrevivir. (Córdoba, 2022, p.12)

El proyecto de Agustina Sario *Vanitas. Quién te quita lo bailado* vuelve a la idea sagrada de una trilogía evocadora del tiempo, pero también de la topografía donde la existencia despliega su temporalidad. Para nuestro artículo, solo nos detendremos en la primera parte de esta, *Vanitas I*, donde la *performer*, la bailarina, la creadora Agustina Sario deviene unión metafísica con el bosque. El cuerpo de la mujer es parte del mismo, un organismo vivo más, una semilla floreciendo al ritmo que lo hace la naturaleza. Es una metamorfosis: como si el bosque fuera quien danzase una coreografía de la que brota una planta en cada gesto, piedra, insecto, agua, viento o color que la luz atraviesa . Todo es indispensable, es árbol y es peso, es detalle, testimonio y constatación del cosmos íntegro. La hermandad entre el movimiento del bosque, las formas que lo habitan y el cuerpo femenino es la gran metáfora de la creación, «transportando» a territorios de pensamiento y de sensibilidad que estarían vedados a la sola razón de no pedirle apoyo a la poesía. Lejos de ser una *vanitas* como en la tradición artística, no hay advertencia de la llegada inevitable de la muerte igualadora y, por tanto, consejo de arrepentimiento por si esta apareciese súbita. La obra de Agustina Sario es poéticamente panteísta, penumbra luminosa donde el tiempo puede expresar su eternidad y el bosque devenir regazo para la vulnerabilidad. Los límites temporales aparentes se muestran en constante transformación y, por lo mismo, desvelan una infinitud inabarcable.

Si ese bosque tangible también desaparece, siendo como es tanto significante como significado simbólico más allá de sí mismo; si no

detenemos, con contundencia artística, la especulación que somete el porvenir a los designios de un sistema económico de explotación, como tantos ejemplos se repiten siniestramente cada día, volverá a dársele pábulo a la deshonestidad, sustrayéndole sitio a la esperanza de construir un mundo respetuoso y en paz.

La palabra artística de las mujeres es un canto a esa posibilidad y un clamor contra su silencio impuesto. Esta *Vanitas I* demuestra, en su filosófico tratamiento de la belleza, que solo el tiempo de la rectificación de los errores es efímero, y que, por tanto, lo «vanidoso», lo arrogante es seguir perdiendo el tiempo y seguir evitando ese compromiso con la vida. Si Soledad Córdoba invita a atravesar el umbral de esa puerta tras la que aguarda nuestro más fértil desierto, Agustina Sario nos propone *embosquecernos*.

3. Trilogía *Vanitas* en primera persona.

Ya hace unos años que, seguramente influenciada por el contexto planetario actual, percibo que la acción de crear, en tanto práctica artística, deviene ritual. Quizá esto va en la línea del título que Timothy Morton da a su ensayo *Todo el arte es ecológico*, publicado al español en 2023. En ese ensayo el autor hace referencia a la transición ecológica actual y la actitud particular que nos demanda este contexto. El autor hace hincapié en los estados intermedios, como puede ser el bardo tibetano entendido como zona escurridiza y confusa. Esto da lugar a pensar una actitud donde nada puede ser muy rígido o determinado ya que se corre el riesgo de caer en lo que se intenta evitar. De este modo, el autor da valor a un estado de presencia ante las cosas, lo que abre la puerta a pensar un estado de copresencia con los entornos como lo plantea Fischer-Lichte en su libro *La estética de lo performativo* publicado por primera vez en el año 2004. Pensarnos en copresencia con lo que nos rodea nos permite comprender nuestro lugar en los ecosistemas y al poder ubicarnos como una capa más de lo vivo se nos abren caminos estéticos singulares. Se despliega la posibilidad de tocar, oler, observar, es decir, de entrar en contacto de un modo menos invasivo y colonizador. Se abren intercambios donde recibir, esperar y estar sensible a lo que sucede se vuelven guías para la experiencia estética.

Me gustaría, en esta instancia, poder pensar el vínculo entre *land art* en tanto práctica artística y su relación con los rituales. Los rituales como lugar de encuentro, de re-simbolización que actúan como fuerzas sociales. En los rituales, los cuerpos, los gestos y las danzas son vehículos de encuentro entre pares con el medioambiente celebrando la transformación. Al practicar un ritual invocamos y nos ligamos o religamos a algo.

En los tiempos actuales de gran aceleración ligada al contexto neoliberal capitalista, una práctica ritual tiene la capacidad de reconectar, volviendo el tiempo más lento y apartando las imágenes para que emerjan flujos, magmas de asociaciones, sentidos y pensamientos que permitan invocar otros modos de vincularnos. Así, se abren potenciales conexiones ecosóficas que portan la fuerza de revisar los modos de relacionarnos con nosotros mismos, con los otros y con lo que nos rodea. La ecosofía, según la define Guattari (2015), se refiere a la sabiduría de habitar en nuestra propia esfera psíquica, con quienes nos rodean y con el medioambiente. Estas tres esferas son reveladoras y muchas veces son portadoras de vitalidades al hacer visible el estado de las cosas. Por ejemplo, manifiestan nuestra necesidad de relacionarnos con un bosque, de bañarnos en un mar, de respirar aire puro, de contemplar, escuchar, sentir y de constatar las transformaciones visibles y no visibles en nuestros entornos. De esta manera, la sensación de placer y vitalidad que despliegan esas experiencias abre la puerta a una conciencia —sensible y corporal— de los modos en que nos vincularnos con nuestros entornos, en diálogo con la experiencia estética.

Entre 2020 y 2023, junto a un magnífico equipo de colaboradores que presentaremos más abajo, creamos una trilogía audiovisual llamada *Vanitas* (Sario, Perpoint). En cierto modo, el proceso de creación de *Vanitas* sucedió subterráneamente. Comenzó como una excusa, como toda idea de obra, pequeñas o grandes ideas que nos permiten comenzar a imaginar, proyectar, hablar y movernos en torno a eso que creemos conocer y desconocer a la vez. *Vanitas* nació de una tristeza y fuerza que podían vivir juntas hasta que resultó insoportable. En el Parque Regional del Pilat, en Francia —un lugar que empecé a visitar con frecuencia por su cercanía con la familia de mi marido—, comenzaron a producirse elipsis temporales. Ese bosque dejaba de ser el Pilat para volverse la pampa argentina de mi infancia. El olor a la tierra, el frío de la humedad, los diferentes tonos de verde y, a veces, la lluvia fría que nos mojaba, nos

invitaban a escondernos, a silenciarnos y a dejar hablar el bosque. Esos juegos, que sin darme cuenta retomé ya de adulta, no eran en realidad juegos nuevos. Entonces, el bosque se abrió como puerta a recuerdos y prácticas que venían de antes. Lo particular de esa temporalidad era que no solo viajaba hacia atrás, sino que también algo en el presente me inquietaba: esas sensaciones se actualizaban y se volvían textura en mí. Soy madre de dos niños; sus cuerpos crecen y cambian constantemente, lo cual me alegra y me procura fuerza. A la vez, el bosque también se transforma, y a diferencia del cuerpo de mis hijos, ese cambio me llena de tristeza y preocupación. Nuevos caminos forestales, los silos con pollos y el olor a agroquímicos comenzaban a habitar el lugar. En este cúmulo de temporalidades, preguntas y sensaciones surgieron las *Vanitas*. El deseo de crear se fue clarificando y delineando como la necesidad de captar algo de las sensaciones que emergían no en el bosque, sino *junto al* bosque.

Estas vivencias se transformaron en una fuerza que nos llevó a aprehender algo de la experiencia sensible del encuentro entre mi cuerpo de mujer y la piel del entorno: los árboles, el lodo, las hojas y el agua. Estos bordes en contacto fueron nuestra guía hacia el silencio, la espera y la casi inmovilidad que permitieron que apareciera una danza de roce sensual con el entorno.

Uno de los puntos más esclarecedores de este recorrido fue poder nombrar lo que íbamos explorando mediante un proceso de escritura desarrollado durante el tiempo de creación, junto a Leslie Cassagne[6]. En esa escritura dinámica comprendimos que el bosque no era un escenario ni un marco, sino que devenía un *partenaire*.

De a poco entendimos que nosotras mismas éramos una capa más de lo vivo en ese entorno. Captar ese intermedio entre capas, ese espacio de encuentro, fue precisamente lo que nos propusimos con las *Vanitas*[7].

Rápidamente llegaron al proceso las lecturas ecofeministas, portadoras de una fuerza ancestral. Esa ancestralidad ya la había sentido antes, durante la creación del ritual *Solo nº 3* (2017). En ese ritual —concebido como un solo coreográfico con música en vivo, creado para agradecer el recorrido artístico realizado hasta entonces y abrir una nueva etapa orientada a interpretar mis propias creaciones— apareció la idea de dar, pulsar, verter, zapatear y regresar a «nuestro origen».

En ese momento no sabíamos de qué modo «El origen del mundo» de Courbet (1866) se estaba entrelazando al trabajo, pero, de manera

recurrente, esa imagen retornaba durante el proceso, como si insistiera en hacerse presente. Finalmente, durante la creación de *Solo nº 3*, las pruebas realizadas fueron guiándonos a eliminar todo símbolo decorativo o no funcional al ritual. De este modo, y de la mano de Leandro Egido —artista asociado al proceso—, llegó la realización de una gran vulva confeccionada con diferentes tonos de tela.

Este símbolo vino a inaugurar una genealogía femenina que avanza hacia el futuro mientras se enraíza en el pasado, sin contradicción entre ambas direcciones: cuanto más nos proyectábamos hacia adelante, más profundamente nos arraigábamos hacia atrás. Una especie de equilibrio transgeneracional se hacía visible.

Así, en este ritual se inauguró un pensamiento ecodependiente y vital, que funcionó como antecesor de las *Vanitas*.



Solo nº 3, Festival FIDC (Bolivia, 2018). Ph. Steve Camargo

De este modo, en el paisaje del bosque de *Vanitas 1*, como nos sugiere su subtítulo —«quién te quita lo bailado»—, no solo hay un espacio o una tierra que nos co-construye, sino también una temporalidad que participa en esa co-construcción.

Vuelvo a la sensación de tristeza y preocupación, de algún modo ligada a esta temporalidad, para poder profundizar el análisis. La

preocupación surgía de síntomas visibles en el aquí y ahora del bosque, que, con una vitalidad todavía íntegra, resistía a la ganadería intensiva y a la sequedad de pozos de agua.

Esta sintomatología, de algún modo, nos informaba y advertía sobre una dirección predominante que nos empuja hacia un futuro que no huele bien.

Una actitud voraz, ligada al extractivismo y a la visión colonizadora ejercida sobre la tierra —para usarla, apropiarse, vender y ganar—, se hacía visible al caminar por el bosque. Así, el propio proceso de creación de *Vanitas 1* se puso en marcha para avanzar en otra dirección.

No queríamos ir al bosque a robarle imágenes, capturarlas y hacerlas nuestras. Queríamos, más bien, acoger algo del tiempo compartido con el bosque, permitir que esa experiencia sensible se amplificara y llegara a otras personas.

De allí surgió una estrategia particular: salir al bosque, permanecer en él con simplicidad y filmar el encuentro cuerpo-bosque una hora por día, a lo largo de 25 días.



Captura de pantalla de Vanitas 1 (2021)

Caminamos, tomamos el tiempo de escuchar y observar. El bosque nos pidió un cierto silencio, calma, suavidad para entrar en contacto y comprender su modo de ser habitado. Tuvimos que perder la forma, deformarnos, para entablar un diálogo con las ramas, los colchones de musgos y las piedras frías.

Hoy se han realizado proyecciones en diferentes sitios de América Latina, con diferentes formatos, y pienso que las personas que ven esta primera parte reeditan un tiempo de contemplación, calma y silencio que vuelve necesario para entrar —y perderse— en la propuesta. Quizá nosotras, en tanto cocreadoras junto al bosque, fuimos las primeras espectadoras de su vitalidad. Tal vez toda la creación pueda resumirse en haber encontrado el tratamiento estético que permitió compartir algo de esa experiencia. Algo en el proceso de encuentro se transforma (y nos transforma): se modifican la respiración, el peso del cuerpo y las sensaciones de la piel. Desde el silencio y la calma se desplegaron los pliegues que permitieron que el erotismo, como espacio de la sensualidad, modificara los bordes y generara un nuevo encuentro, una nueva danza. En este erotismo, la acción se transforma en la recepción: en dejar venir sin esperar resultado alguno más que mantenerse presente en la experiencia.

Quizá esta sea una práctica artística ligada al entorno, una práctica que no espere nada de él más que escucharlo y dejar que los sentidos se llenen de lo que hay, y no de lo que se busca.

En esta breve genealogía —desde *Solo nº 3* hasta la primera parte de *Vanitas*— *se trazan* líneas que se tensan y se materializan más allá de los deseos iniciales. Muchas veces me advierto a mí misma en la necesidad de tener cierto cuidado y atención al iniciar nuevas investigaciones o creaciones. No sé con precisión de qué intento protegerme, casi de manera ilusoria o mágica; quizá del hecho de saber de que al abrir una puerta nos encontramos lo inesperado.

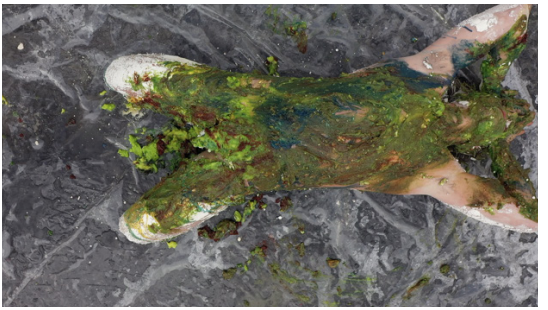
Esas intensidades nos desbordan, viven más allá de nosotras, de nuestros deseos, y a menudo me lleva años entender lo que esa materialidad porta, más allá de la forma estética que adopta en la obra. Cada trabajo abre puertas que solo él sabe cuándo cerrar. Así, hoy escribir sobre *Vanitas* es una manera de conectar con la fuerza vital que habitaba el proceso y lo desbordaba, en un intento de seguir comprendiéndola.

Por otro lado, un trabajo ligado a los entornos —entendidos como capas de lo vivo— es también una manera de conectar con esas fuerzas

que constantemente nos reflejan la forma en que estamos viviendo. Y quien habla de vivir, inevitablemente, habla también habla de morir, como ciclo ininterrumpido de la existencia.

De este modo, la trilogía *Vanitas* en su totalidad se presenta como una gran reflexión sobre Eros y Tánatos, entrelazados con entornos reales e imaginarios. La imaginación, siguiendo a Bachelard en *El aire y los sueños* (1943), se manifiesta como la capacidad de transformar imágenes, que en su devenir reflejan y a la vez recrean la realidad.

Vanitas 2 aborda el encuentro del cuerpo masculino y la ciudad. Filmada en una terraza de Buenos Aires, la obra muestra un cuerpo se va develando, como una mamushka, poco a poco, hasta llegar a la imagen final: el cuerpo entramado en la grilla de la ciudad, visto desde una imagen cenital.









Capturas de pantalla de Vanitas 2 (2021, captura de pantalla del video original)

El modo de aparición de Tánatos en esta segunda *Vanitas* anticipa ya el potencial destructor que portamos como especie. A la vez, abre la posibilidad de leer cómo podemos quedar entrampados en esa misma fuerza.

En la tercera y última parte, ambos cuerpos viajan al planeta Marte. En esta ficción, varios ejes ligados a la crisis climática actual se filtran en la creación, dando lugar a preguntas ineludibles: ¿qué sucedió con nuestro planeta?, ¿hasta dónde llega nuestro poder destructor?, ¿por qué necesitamos un plan B?, ¿cómo conectar con los fluidos, la vida, la sensualidad/sexualidad y el amor en las ruinas?

La trilogía *Vanitas* entabla su propio diálogo ecosófico, indagando en los modos de habitar con nosotros mismos, entre nosotros y con los entornos. Explora un tratamiento estético que nos permite imaginar otras formas de coexistencia: no hegemónicas, no patriarcales, no violentas ni invasivos, sino abiertas a la reciprocidad, la escucha y la sensibilidad compartida.



Captura de pantalla vanitas 3 (2022)

4. Conclusiones generales a partir del ejemplo autorreferencial de *Vanitas*

Pensar en el gran esfuerzo que implica crear una obra de *land art* performativo, como los elementos abordados en la trilogía Vanitas en este artículo, continúa siendo un acto sorprendente. Se trata de un esfuerzo no retribuible económicamente, una parte del sistema de creación y del circuito de producción que pocas veces se nombra o analiza. De alguna manera, el land art se vuelve colchón, territorio que acoge a un equipo de trabajo, le enseña y lo modela.

Las creaciones existen por grupos que se aúnan en torno a deseos iniciales, más o menos difusos, como lo señala Lepecki en No estamos listos para el dramaturgo. Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza (2010). Desde la experiencia creadora, podemos afirmar que los vínculos y modos de funcionamiento están profundamente ligados a las características de las personas implicadas, generando ecosistemas propios en cada investigación.

En este sentido, conviene especificar algunas particularidades del grupo de trabajo y del contexto de creación de las Vanitas, que coincidió con la pandemia de COVID-19. Este período, especialmente en Argentina, fue largo y muy singular: la prohibición de salir de los hogares y el prolongado confinamiento durante 2020 y 2021 obligaron al equipo a reinventar los modos de comunicarnos y relacionarnos. Muchos de los intercambios se realizaron vía Zoom, lo que promovió una cierta fluidez en la expresión verbal. Desde la distancia actual, podemos reconocer que, pese a ser catalogado como un tiempo de emergencia sanitaria, aquel momento fue generador de dinámicas nuevas. La palabra

se mezclaba con las experimentaciones desde el inicio, apareciendo de manera precisa y cuidada, promoviendo una retroalimentación estimulante.

Entre las personas del grupo se desplegó un uso de las palabras que no buscaba etiquetar las experiencias, sino bordearlas y vivificarlas. Las palabras abrían, acompañaban y daban lugar a pruebas que acogían imaginarios; contribuían a recortar y determinar las experimentaciones sin temores ni medias tintas. Así se fue delineando qué estábamos haciendo al explorar en el bosque.

Si bien no militábamos de forma explícita, compartíamos lo que leíamos sobre formas de resistencia y protesta ecológica. Tampoco teorizábamos directamente, sin embargo, las conversaciones y lecturas retroalimentaban nuestras experiencias con profusión. En ese vagar entre pruebas prácticas y palabras, pudimos entender la fuerza de ubicar a *Vanitas 1* en la valorización y el compartir de la experiencia sensible del encuentro,

motor y sostén inicial de muchas luchas ecopolíticas, como expresamos junto a Leslie Cassagne (2020). *Vanitas 1* se convirtió en una experiencia vital que funcionó como espejo de nuestra ecodependencia.

En la trama que dio forma a la trilogía participaron Demian Velazco Rochwerger y Matthieu Perpoint en el plano sonoro, en estrecha comunicación con Joaquín Wall en cámara y montaje. Una vez filmado el material, comenzaba una nueva vida: un diálogo entre lo sonoro y lo visual. Las decisiones estéticas surgían de las pruebas y de lo que el material mismo resistía. No fueron, por lo tanto, decisiones decorativas: fueron tomadas bajo el principio de ser una capa más entre las capas del bosque, un principio generador de acuerdos creativos.

Esta manera de llevar adelante las prácticas de las *Vanitas* junto a los entornos puede leerse claramente desde el *land art*. La vitalidad que se desprende de la tierra no solo delineó una práctica estética, sino que también dio lugar a una forma particular de encuentro humano. Nos encontrarnos para sintonizar una escucha conjunta, capaz de permanecer activa y abierta infinitamente.

Asimismo, cuando la obra comenzó a difundirse, cada espacio de exhibición generó nuevos intercambios, decisiones, palabras y acuerdos. Nuevas personas se sumaron al proceso. Por ello, podemos decir que hoy *Vanitas* sigue ligada a la tierra, a la necesidad de respirar, crecer y transformarse.

En enero del 2025 se estrenó una nueva versión que sintetiza las tres partes en una hora de duración, con un replanteamiento sonoro: ¿de dónde viene ese nuevo tratamiento sonoro? ¿De lo que ya sonaba, pero había sido escuchado aún? ¿Seguirán materializándose las fuentes de inspiración contenidas en la semilla de este proceso? El recorrido de Vanitas nos confirma que la obra aún se mueve, se transforma y rece. En el año 2023, Juan Selva en postproducción comenzó a dialogar este «código *Vanitas*» junto al músico y compositor Julián Camps. Estos nuevos encuentros abrieron a una nueva expresividad, otro modo de declinar y comprender, otro modo de decir.

El *land art* funciona en las *Vanita*, como un campo de expansión y retroalimentación, un modo de práctica estética que abre otras maneras de funcionar en equipo, en definitiva, otras maneras de relacionarnos entre nosotras, nosotros y con los entornos.

Land art como territorio de encuentro y de roce: la experiencia corporal de habitar los límites de nuestros cuerpos y las pieles de piedras, musgos y troncos se transforma en un borde generador de pensamiento, inquietudes y preguntas. No solo es un límite que nos define —la piel como nuestro primer y último borde— sino también como el órgano más extenso de nuestros cuerpos que genera pensamientos expandidos y en expansión.

¿Cuántas veces una simple caricia al encontrarnos con alguien nos informa inmediatamente del estado de ese vínculo? ¿Qué efecto tiene la mirada de esas otras especies con las que cohabitamos? ¿Cómo nos transformamos al pisar el pasto húmedo o la arena caliente?

El *land art* parte de una comunicación cuerpo a cuerpo, basada en la circulación de sensaciones: un pensamiento encarnado que hoy se liga a otras urgencias. ¿Cómo percibimos, sentimos y pensamos los incendios e inundaciones? ¿Qué empatía, sensibilidad y pensamiento comienzan a despertar estas catástrofes climáticas?

La experiencia estética del *land art*, sin buscar responder, despliega sensibilidades y preguntas que nos acompañan para habitar un vínculo ecológico con nuestros entornos. Así, esta manera de relacionarse con Eros en todas sus formas —desde el hongo, la mirada de nuestro gato, el sonido de los pájaros o el encuentro con otra persona— se convierten en una zona de roce vital, un modo de resistir y visibilizar frente a lo que voluntariamente se destruye y aplasta, se devora y se mata.

5. Referencias bibliográficas

Agustin de Hipona (426 d.C/2009). *La ciudad de Dios* (S. Santamarta del Río y M. Fuertes Lanero, Trads.). Biblioteca de Autores Cristianos. (Obra original publicada en 426 d.C.)

Blanco, Sergio (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de Vista edits.

Córdoba, Soledad (2022). *Trilogía del alma*, catálogo de la exposición del CMAE (Centro Municipal de Arte y Exposiciones de Avilés).

Doubrovsky, Serge (2001) *Fils*. Folio edits.

Fischer-Lichte, Erika. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada.

Guattari, Felix. (2015). ***¿Qué es la** ecosofía?. Textos presentados y agendados por Stéphane Nadaud.* Cactus.

Hartmann, Alejandro; Marcheco, Beatriz; Gómez, Enrique, Garrido, Héctor; JAHN, Andrea (2016). *An interview with Chiharu Shiota*, Kerber Verlag-Stadtgalerie Saarbrüchen.

Larramendi, Juli (2015). *Cuba indígena hoy: sus rostros y ADN*. Rueda editorial.

Lepecki, André. (2010). «No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia en danza», en. Bellisco, Manuel, Cifuentes, María J. & Écija, Amparo. (eds.) *Repensar la Dramaturgia, Errancia y transformación*. Centro Párraga.

Montaigne, M. de. (2007). *Los ensayos* (J. Bayod Brau, Trad.). Acantilado. (Obra original publicada en 1595)

Morton, Thimothy. (2023). *Todo arte es ecológico.* **México,** Ed:GG.

Rauch, Heidi; SURO, Federico (2014). *El grito primigenio de Ana Mendieta*. La Biblioteca Libre.

Santa Biblia. (1960). *Gálatas 3:28*. Reina-Valera 1960. Sociedades Bíblicas Unidas.

Santiago Bolaños, Marifé (2013) *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Ed. Cumbres.

Shiva, Vandana. (2016). Etreindre les arbres, en HACHE, E (Ed). *Reclaim, Recueil de textes écoféministes* (p. 183-210). Cambourakis.

Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Paj Publications.

https://historia-arte.com/obras/flores-en-el-cuerpo

https://www.arteinformado.com/guia/f/ana-mendieta-19455

http://www.madridartprocess.com/tendencias-arte-cultura/37-tendencia/527-ana-mendieta-identidad-y-transcendencia

https://womanarthouse.wordpress.com/2018/03/11/ana-mendieta/

https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html

https://www.thefreelibrary.com/Ana+Mendieta%27s+primal+scream.-a013665466

http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-v-jornadas-2021

http://ritaportal.udistrital.edu.co:10439/index.php/variaciones/article/view/20

http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vi-jornadas-2022

6. Notas

1 Desde el triunfo de la Revolución cubana, se ha utilizado esta frase para referirse a la política expansionista y agresiva del imperio estadounidense que desde principios del siglo XX no ha parado de enfrentar ambos territorios en lo político, social, económico y cultural.

2 Así se les nombra popularmente a los hermanos Fidel Castro (1926-2016) y Raúl Castro (1931) líderes de la llamada Revolución Cubana del año 1959. Ambos han sido presidentes del gobierno y comandantes en jefe del conocido como Ejército revolucionario cubano.

3 Todas las palabras de Ana Mendieta que aquí aparecen han sido recogidas en diversos catálogos de exposiciones, blogs digitales y materiales audiovisuales, en este artículo sus referencias han sido recogidas de El grito primigenio de Ana Mendieta... (nd) >*La Biblioteca Libre*. (2014). Recuperado el 02 de febrero de 2023 de https://www.thefreelibrary.com/Ana+Mendieta%27s+primal+scream.-a01366 Rauch, Heidi; Suro, Federico: *El grito primigenio de Ana Mendieta*. La Biblioteca Libre. (2014).

4 Nombre cultural de las civilizaciones que habitaban en las islas del Caribe Centroamericano y que, recientemente y gracias a las investigaciones plasmadas en el libro «*Cuba indígena hoy: sus rostros y ADN*» (2015) de los investigadores Hartmann, Alejandro; Marcheco, Beatriz; Gómez, Enrique, Garrido, Héctor; Larramendi, Julio, ha quedado demostrado que los Tainos no fueron exterminados por los españoles, del todo, a su llegada a América. Las mujeres tainas y posiblemente gracias a su alto grado de fertilidad, fueron cuidadas con esmero y sometidas a procesos denigrantes para la procreación. De este modo las diferentes razas se mezclaron, ibéricos, africanos esclavos y aborígenes tainos. Así lo evidencian en este material de gran calado antropológico, el estudio pormenorizado del fenotipo, del genotipo y el material etnográfico, sociológico e histórico/documental que ha sido recopilado y analizado que da autoría a este libro.

5 Siete años después de la muerte de Ana Mendieta, bajo esta frase «¿Dónde está Ana Mendieta?» un grupo de feministas se plantan frente al Guggenheim de New York en protesta por la inclusión de una obra de Carl André, el exmarido y presunto asesino, cuando por el contrario se excluía la obra de la gran artista.

[6] Sario, Agustina; Cassagne, Leslie. «Embosquecerse: Acerca de Vanitas-quién te quita la bailado, investigación teórico-práctica». V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, 2021. http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-v-jornadas-2021 [Consulta: 26 marzo 2024].

Sario, Agustina; Cassagne, (2022). Embosquecerse. acerca de vanitas. investigación teórico-practica. *Variaciones*, *3*(3), 75-89. http://ritaportal.udistrital.edu.co:10439/index.php/variaciones/article/view/20 [Consulta: 26 marzo 2024].

Sario, Agustina; Cassagne, Leslie. «Enmartecerse: ¿una danza de ciencia-ficción para pensar lo terrícola?». VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, 2022. http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vi-jornadas-2022. [Consulta: 26 marzo 2024].

[7] Para ver una presentación de la Trilogía: https://www.agustinasario.com/agustinasarioVanitas2021.html