



REVISTA DEL ÁREA DE CIENCIAS SOCIALES DEL CIFYH

ISSN 2618-4281 / Nº 10 - Año 2022 / revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/

#ENSAYANDO

A centímetros del suelo

Dra. Viviana Fernández

vivimfernandez56@gmail.com

Universidad Nacional de La Rioja
Universidad Provincial de Córdoba
Argentina

Recibido: 9 de diciembre de 2021



Copyright © 2018 Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen

A centímetros del suelo es una conferencia performática que se presentó en el ciclo *Mujer, Cuerpo, Danza* del Teatro del Libertador General San Martín en la ciudad de Córdoba, Argentina, el 2 de noviembre de 2021. La misma propone una doble entrada reflexiva que materializa la trama que tejen los órdenes poéticos de la escena y el texto, como un modo de cocrear espacios de lo sensible en la acción que vincula la experiencia del danzar con las políticas de lo vivo. Así, el texto asume registros performáticos de escritura y lectura, desde una perspectiva feminista que recurre a la auto etnografía, la poesía, la biografía, la descripción densa y la reflexividad, generando estrategias corporales del decir, estar, pensar y compartir escena.

Palabras clave

Danza, Conferencia Performática, Creación

Abstract

A centímetros del suelo is a performative conference that was presented in the cycle *Mujer, Cuerpo, Danza* at the Teatro del Libertador General San Martín in the city of Córdoba, Argentina, on November the 2nd, 2021. It proposes a double reflexive entry that materializes the plot woven by the poetic orders of the stage and the text as a way of co-creating spaces of the sensitive in the action that links the experience of dancing with the politics of the living. Thus, the text assumes performative registers of writing and reading, from a feminist perspective that resorts to autoethnography, poetry, biography, dense description and reflexivity, generating bodily strategies of saying, being, thinking and sharing the scene.

Keywords

Dance, Performative Conference, Creation

Con edad madura, mi cuerpo-mujer prefigura rasgos singulares de comunidad por los que la existencia, la vida, la danza trazan un recorrido circular. Bailo un problema, compongo una hipótesis. El problema es el límite sujeto a su condición restringida de posibilidad (no sólo los años le pasan a un cuerpo). La hipótesis, el germen de otro comienzo que da lugar a una nueva resistencia, porque la creación no vuelve nunca al lugar que dejó. Un cuerpo que puede interpelar los espacios hegemónicos de visibilidad: lleno, desbordado, casi abyecto. Allí estoy parada y camino, con la dificultad de la pisada que me aleja varios centímetros del suelo, pero que, de ninguna manera me acerca al cielo.

Desde arriba observo, por el suelo surjo, más adentro busco.

Ficha técnica de *A centímetros del suelo*

En escena: Viviana Fernández.

Diseño y operación de luces: Sara Sbiroli.

Diseño y edición del paisaje sonoro: Manuel Mattheus.

Fotografía: Melina Passadore.

Diseño y realización de vestuario: Cecilia Priotto, Mariela Ceballos y Ana Carolina Figueroa.

Creación y producción: Cecilia Priotto y Viviana Fernández.

Dirección escénica: Cecilia Priotto.

LINK: https://www.youtube.com/watch?v=877xjphB_Yg

A centímetros del suelo

VIVIANA FERNÁNDEZ

Me decidí lentamente, velozmente recordé a aquellas plantas que conservaban rostros y alas como si fueran santos o pájaros. Avancé con los ojos cerrados, bien abiertos; corrí, no por retroceder.

Me agarré a la primera hoja que se me tendió; los pies empezaron a hundirse; entonces todo fue más veloz, se me cayó la túnica, las hojas crecían con rapidez.

Yo ya era una rama, una retama; vi que casi, era, ya, una rosa. El viento me mecía suavemente. Pero, a la vez estaba bien fijada a la tierra.

Así fue que morí de niña en aquel misterioso lugar de la huerta.

Marosa Di Giorgio
(Poema 39 de *Clavel y tenebrario*
incluido en *Los papeles salvajes*)

La escena creada en este fragmento del poema 39 de la serie *Clavel y tenebrario* que en 1979 la poetisa uruguaya, Marosa Di Giorgio, dedicara a su hermana Nidia, concentra gran parte de los elementos heterogéneos que informan los ciclos de la escena viva: huesos, piel, líquidos, colores, sonidos, suelo, aire... Conjuntos que disponen a un cuerpo a producir las acciones que deberá ejecutar como un programa inicial, tentativo, que habilita un modo de estar acompasado, probando ritmos naturales, un tanto olvidados, orientados a describir un entorno posible, a reconocer la materia sensible humana-vegetal-animal que *trama* su estructura en la medida en que construye su propio ámbito de pertenencia, su sitio de poder, (su reino) en donde las tareas aún no realizadas tendrán *lugar*. Como una serie de sucesos des-jerarquizados, la escena viva traza fuerzas visibles e invisibles, vectores de enlace interrelacionados que gestionan la atención a los empujes, el equilibrio, el andar como una paleta de movimientos insubordinados de tiempos dislocados y vertiginosos en los que, como dice Di Giorgio, “también se muere”.

En otro poema más actual y cercano, por el lazo filial que me une a la joven mujer que escribe, leo: “las cosas que se vacían pueden cargarse de nuevo” (Fernández, 2021). Pienso en el movimiento inexorablemente reversible que produce la acción del tiempo al vaciar y llenar de nuevo. Me digo que la creación se compone de prácticas de existencia que trazan un recorrido circular, aunque incierto. Es su motor volver a las mismas cosas y ser nuevamente *un suceso* (*successus*) que, en el significado etimológico del término, quiere decir “llegada”, “éxito” ... entonces ... *ser un suceso y suceder (tener lugar) en el mundo que crea*.

* * *

Las palabras que siguen y que comparto, aquí con ustedes, asumen una estructura tan errática como la escena. Fueron pensadas corporalmente y diseñadas a tientas, en el temblor que produce la emoción ralentizada del regreso. A través de un ejercicio afectivo, y a la manera en que Paula Caspão (2015) propone “invertir inclinaciones” al preguntarse si hay vida en el “hacer teórico”, reflexiono acerca de los afectos que crean y componen la escena como *cuidadores celosos* de la vida que producen. Porque, como dice Caspão: “el afecto circula mucho más allá de las cuestiones personales y a través de materias no humanas, pudiendo generar vínculos y pegar entre sí las cosas más heterogéneas” (p. 126). Mis materiales teóricos, también de naturalezas diversas, provienen de la gestión colectiva de aquellas ideas que circulan por espacios y tiempos dispares, y exponen un estado de cosas tan variables y dinámicas como la creación escénica, porque se inscriben en el ámbito de la experiencia y participan de la experimentación y la investigación de una comunidad artística, especialmente de la comunidad artística de la danza contemporánea. Es así como atiendo a las disposiciones corporales (posturales y atencionales) que se manifiestan en el ejercicio de la escritura, a través de una práctica rigurosa que ensaya un canal de comunicación con ustedes, al asumir una posición teórica en el “ecosistema” y en las “formas de vida” que crean, también citando a Caspão, “las condiciones de emergencia y constitución del conocimiento” (p. 127).

Para organizar este texto, propongo establecer una dinámica de encuentros indistintos entre las series que, a la manera de rulos auto-etnográficos (flexibles,

insistentes y elásticos), envuelven anécdotas, lecturas, imágenes, sueños, gestos, pensamientos entre tiempos y espacios un tanto revueltos y especulativos, como una manera de recrear los datos de experiencia y propiciar citas algo precarias de identidades parciales y amorosas.

Sostengo que es en la gestión recurrente de estas series de conjuntos de heterogéneos en donde la escena del cuerpo vivo que danza compone miradas de mundos perturbadores, indecibles, contra-hegemónicos. También que no hay escena viva en la que el cuerpo humano escape a la enunciación (a veces también, formulación) de una teoría del cuerpo. Es la escena la que escribe y es escrita por este cuerpo que bucea en las limitaciones de su singularidad, sorteando la distancia entre lo que hoy, recuerda y puede.

Primer rulo: aire, alto, abierto

Bailo un problema, compongo una hipótesis. El problema es el límite sujeto a su condición restringida de posibilidad (no sólo los años le pasan a un cuerpo). La hipótesis, el germen de otro comienzo que da lugar a un nuevo *almacenamiento*, porque la creación no vuelve nunca al lugar que dejó. El arte contemporáneo, dice Rancière (2011), “no es el concepto común que unifica las diferentes artes [sino que] es el dispositivo que las vuelve visibles [...] el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales” (p. 32).

Las cosas del arte.

En la imagen que observo, la figura de la pequeña bailarina compone una serie de curvas que involucran el arco de su espalda en una línea casi horizontal con el suelo. La pierna izquierda soporta el peso de la postura en tanto que, la pierna derecha, algo flexionada, se extiende hacia adelante mostrando sutilmente la media punta del zapato apoyada. Este juego de fuerzas habilita que la rodilla derecha le dé espacio a la apertura de cadera, para que el eje axial del cuerpo conquiste el

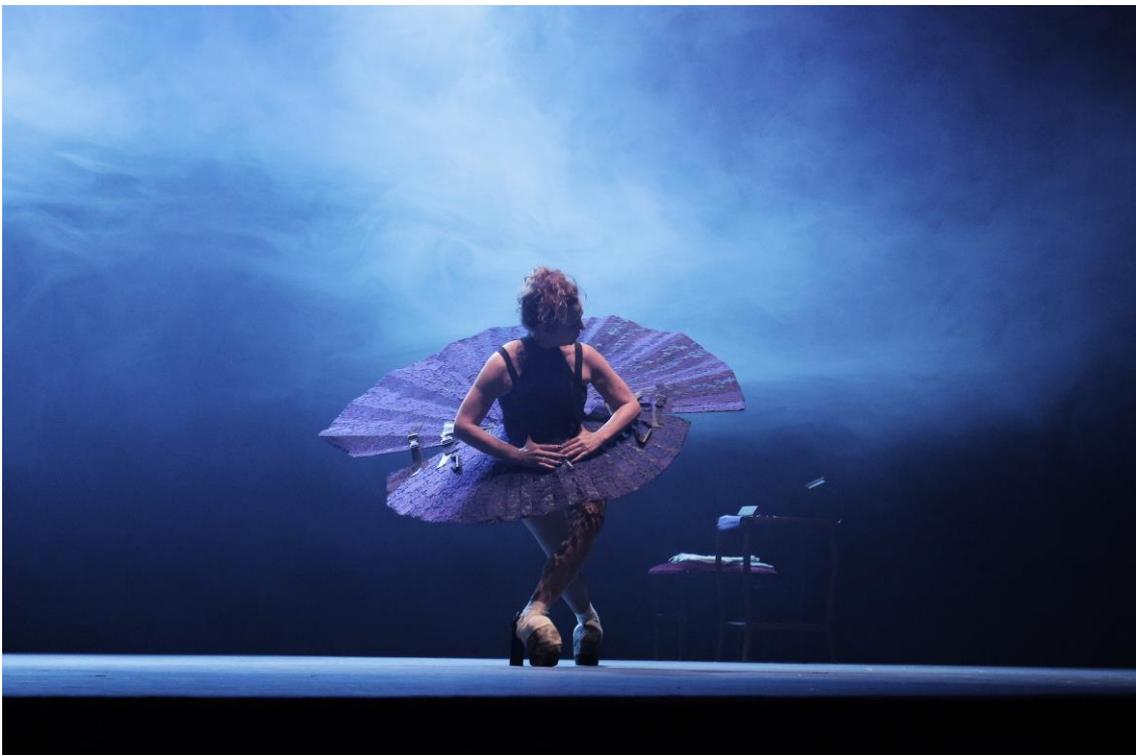
plano horizontal en la distancia entre su torso y el piso. La rotación de la muñeca derecha prueba un giro circular *hacia adentro* por encima de la cadera, mientras que la mano izquierda acentúa la descripción del plano, adornando el brazo extendido por encima de la cabeza, con el dedo medio en tensión hacia la palma, creando una figura ambigua, como una flor amenazante. Completan la postura, la cabeza ligeramente girada hacia el hombro derecho (del mismo lado de la pierna extendida), el ceño fruncido que exige a los ojos entrecerrarse, y los labios algo entreabiertos que permiten ver un brillo rojo intenso. Lleva puesto un vestido voluminoso de gasa rosa con puntillas negras, que parece guardar en su diseño original la descripción también circular de las caderas del cuerpo de la mujer adulta, la que todavía no es. Presuntuoso por sus dimensiones y ligero en sus volados, el vestido arrastra en su espalda, una cola de sesenta centímetros de longitud. Por el piso que le sobra a la altura de su talla, la bata de cola flamenca es tironeada por un par de zapatos negros de tacón, que la mueven sigilosamente hacia adelante y atrás en una postura férrea cada vez que prueban la pisada y el golpe. Tengo sólo siete años y sé que dejo que la *españolidad* (esa condición que habito de manera inconsciente y que me hace *ser* en el gesto y la postura corporal que me es tan propia) exponga su total cualidad a través del movimiento recio y adusto que exige la danza que se llama *Farruca*.



Recuerdo la técnica de piernas poco informada que me daba la herramienta para manejar la bata de cola –“tenés que patear la cola a ras del piso por el lado derecho sin mostrar el zapato y calzarla (dominarla) en el antebrazo del mismo brazo”-. Esta acción, tan natural como versátil, ingresaba en mi campo de interpretación dancística como verdad revelada: lo español se apoderaba enteramente de mí, tenía un tono energético tan extremo que lo traducía como un estado de alerta animal que, en su postura, asumía indistintamente su condición violenta e inexorable, tanto en el ataque como en la defensa. Ahora entiendo que literalmente yo bailaba español (después también danzas folklóricas, latinoamericanas y otras más “refinadas” como el ballet y la danza moderna). Bailar español no implicaba sólo bailar danzas españolas de cada región de aquel viejo país (la Jota Aragonesa, la Sevillana, las Bulerías, el “España Cañí”, tanto en el rol de mujer como en el de varón). Bailar español constituía una transmutación, una identidad expresiva que promovía la síntesis de todos los significados que se daban cita en el significante minúsculo de mi cuerpo de bailarina niña ya experimentado. Muy lejos de la idea de representación, cuando bailaba español no quedaban dudas: mi *yo corporal* encarnaba *verdaderamente* la entidad española de esa naturaleza.

En esos primeros años (de los cuatro a los doce, más o menos) forjaba mi vocación y mis preferencias estéticas conforme a la utilidad que encontraba en las adquisiciones técnicas de las distintas expresiones y prácticas de danza a las que accedía gracias al estímulo sostenido de mi madre. Entre los elementos de esa serie de heterogéneos se destacaban: la creciente relación con las dificultades físicas (técnicas, rítmicas y expresivas) con las que mi cuerpo crecía, jugaba y practicaba; la aprobación y el acompañamiento del entorno popular, mayormente familiar, que festejaba mis pequeños logros como protagonista (solista) de esa comunidad; y la curiosidad por saber cómo se dejaban habitar aquellos mundos artificiales creados en la escena tan diferentes y lejanos del pueblo que los contemplaba. Cuántas naturalezas convocadas, potenciales y ejecutivas. Cuántos saberes reunidos ejecutando un proyecto comunitario. Cuántos afectos inscriptos en los ritmos del pueblo, las posturas físicas de cuerpos agotados, las dificultades de traslado en el clima árido mendocino, las maderas astilladas del escenario, el equipo de luces prestado y dañado, la escenografía que dividía los actos por géneros y estilos

dancísticos: un gran abanico pintado de rosas rojas que, al desplegarse abarcando la totalidad del enorme escenario, anunciaba junto a las sillas del patio, que era el número español el que seguía. “La danza no es una cosa de bailarines, sino un fenómeno que sucede a las personas”, sostiene Vera Mantero, y Claudia Galhós, la crítica que recoge estas palabras, agrega: “Delicada. Hecha de cenizas y miradas tiernas. Se alimenta del miedo y del placer. Crea el espanto y la maravilla ante un simple gesto, la revelación de una fragilidad [...] se hace de pequeños detalles, aromas leves, rumores de imágenes desnudas” (Galhós, 2009: 143).



Creo que aprendí a bailar en la escena. Mis preocupaciones no se vinculaban inicialmente con la escena/el escenario como un espacio de exhibición de habilidades. Encontraba en la escena mi zona de confort, mi costumbre, mi hábitat. Un lugar lleno y vacío a la vez, en donde el tiempo se suspendía y la otredad se componía de cualquier tipo de naturaleza afectiva. Porque, como dice Rancière (2005), “lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible” (p.

13). Así, la práctica del arte, como la de la política, recorta “esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (p. 14). Me digo: la escena construye espacios de lo público. Mi cuerpo-mujer prefigura rasgos singulares de comunidad por los que la existencia, la vida, la danza trazan un recorrido de coexistencia. Pienso: una poética de la sensación, un conjunto dilatado y poroso de materia sensible. No son cualidades que expresan significados, son extensiones de la materia que aún se desperezan y se hinchan para llenar de aire (con un gran volumen) las micropartículas que actúan en mi *sensorium* con el exterior. Como una especie de dominante blanca: de yegua a garza, de águila a cabra, de serpiente a gallina. Un cuerpo lleno y vacío al mismo tiempo, desbordado, casi enfermo. Ser un poder, poder ser en él ... el sentido íntimo de eros ... cuerpo-mujer-danza ... roto, bello y descompuesto. Allí estoy parada y camino, con la dificultad de la pisada que me aleja varios centímetros de la tierra sin la promesa de acercarme al cielo. Desde arriba observo, por el suelo surjo, más adentro busco. “La revelación de una fragilidad” (otra vez, Galhós): ¿cuántos *sucesos* le caben a un cuerpo?

Segundo rulo: pelvis, columna, garganta

“Cuando estás dentro de tu cuerpo no ves la edad que tienes”. comenta Steve Paxton en *Humano caracol* (2008), la serie de entrevistas dirigidas por Ixiar Rozas, mientras hacen compost en un espacio natural: “así que, la edad que tienes ahora es la que seguirás sintiendo cuando el exterior haya cambiado”. Más preguntas: ¿Cuál es el ahora que interrumpe el flujo temporal del exterior? ¿Qué tipo de consciencia acciona frente a los saberes-útiles de un cuerpo que hoy danza porque ha danzado? ¿Cómo se disponen las acciones frente a la periferia? ¿Qué sensaciones constituyen la periferia? ¿Qué caracteriza al régimen *obrero* de la danza?

Es domingo de mañana y camino hacia el puesto del mercado. Como el sol aparece algo débil todavía pruebo cerrar los ojos y mirar al cielo para sentirlo por los filtros de los anteojos y el barbijo. El goce del abrazo solar me invita a continuar la marcha sin ver. Camino así, al costado del asfalto, ciega durante un minuto. Adentro, la rodilla derecha me informa que las articulaciones se llenan de una sensación de pesantez que por momento puede traducir dolor. Pero, antes, pesa la cadera y después pesa el pie. Todo el lado derecho se hincha de un líquido, que imagino algo denso, y repercute en el movimiento articular como un objeto sólido cuando es depositado y zamarreado en un recipiente lleno de agua. Por un minuto, la información del lado afectado por la pérdida de masa ósea y muscular (producto del déficit hormonal) me enseña, no obstante, que aún puedo *ser pasos antes que darlos* con la misma y exacta precisión que demanda la acción. Porque, como dice Serrano de Haro (2007), “en aras del éxito práctico el cuerpo ofrece de sí una posibilidad extrema de sí” (p. 76). Caminar a ciegas es como hacer puntería, pienso, recordando al autor. La acción intencional (la dirección de la marcha, la articulación regular de cada pierna que distribuye el peso cada vez, la conciencia intra-afectiva), “el cometido corporal” (según sus palabras), aún con la supresión del sentido más adecuado a la consciencia (la vista), requiere sustancialmente de la corporalidad vivida. Ésta no es evocada o convocada en la acción por sus posibilidades motoras. Si el cuerpo es útil, si puede ser herramienta y médium, lo es por “su condición carnal plena, permanente, irreductible” (p. 77).

¿Será por ello que la danza ha dejado de preguntarse para qué sirven los cuerpos? Actualizo la pregunta: los cuerpos que danzan y han danzado ¿para qué sirven?, o mejor: los cuerpos que danzan *porque* han danzado ¿para qué sirven? Paxton (2008) parece responderme, cuando la bailarina insiste: “y, ¿qué opinas de aquello que acontece cuando el cuerpo envejece? Aquello que era muy cercano y de lo que eras muy consciente como el uso diario del cuerpo. A una cierta edad algo desaparece”. Paxton responde: “creo que tiene que ver con que la consciencia me parece algo muy lento. La cuestión es, cómo conseguir que el movimiento se ralentice lo suficiente como para que la consciencia pueda entender lo complejo que es cada detalle. Creo que ir despacio siempre va a ser una herramienta de enseñanza importante. Pero ¿quién sabe algo sobre hacerse viejo?”. Ríen juntos.

La lentitud del movimiento se abre al auto-conocimiento de los detalles, es una perspectiva que resiste a la idea del movimiento detenido como una economía relativa al esfuerzo de su ejecución o como un tiempo improductivo. Creo que las capacidades motoras a las que recurrimos habitualmente recogen las enseñanzas de las primeras técnicas dialógicas del movimiento: plegar-desplegar, estirar-recoger, empujar-soltar, apretar-ceder ... acciones del mundo del trabajo (y de la plegaria, dirá Laban (1987) en *El dominio del movimiento*). Porque hay aspectos sensibles del danzar que parecen coincidir en la misma acción “obrero” que constituye a los oficios, las artesanías y las prácticas artísticas, especialmente en aquella acción singular que traza posibilidades de transformaciones del material al incorporar en el tiempo de su ejecución el goce emancipador y sensible de la autorrealización. “Posibilidades de subjetivación de una capacidad”, como apunta Jacques Rancière.



Entonces, concluye Paxton (2008): “si trabajo mi peso de una cierta manera, se va a generar un movimiento que no esté relacionado con intentar expresar algo, no es una expresión, no tiene que ver con contar una historia, no tiene que ver con

literatura, no tiene que ver con imágenes, tiene que ver con la acción y con lo que el cuerpo hace cuando no intenta expresar que es lo que hacemos aquí ¿verdad? [recoge ramas y hojas del suelo y las traslada mezclándolas con la horquilla a la otra punta del patio]. Todo se está descomponiendo de alguna manera”. Suelo dejarme cautivar por la maravilla del hombro marcado de la bailarina cuando aparece en penumbras recortando su rango de visibilidad. *Un brazo obrero* (pienso) que reúne las condiciones de esfuerzo, trabajo, la huella material, experta, tallada en la memoria del músculo por las reiteradas veces en que esa acción tuvo lugar. A menudo, la danza contemporánea comparte, con el arte contemporáneo en general, estrategias de composición que la postulan como cita y citación de sí misma. La marca de la danza en el cuerpo que danza es una operación que invita a des-sublimar sus cualidades sensibles. El régimen obrero de la danza, su “hechura”, su “factura artesanal” es portador de procesos de producción y citación que se dan a sí mismos modos de generación, sistematización y conceptualización del trabajo artístico. Una co-construcción consciente del tiempo en la materia, un acto en movimiento que cita el cuerpo en tareas densas, más espesas que la transpiración.



Tercer rulo: peso, pisar, portar

Al levantarme repentinamente, toda la estructura ósea se ordena, como sabe que puede hacerlo, sin demasiadas indicaciones conscientes. Hay una zona en la espalda baja que ejerce una fuerza hacia arriba contrarrestando la tensión lumbar donde se localiza la lesión. Como un elástico que sostiene ambas puntas (arriba-abajo), exigiendo la entrada del aire al espacio intervertebral, mi cintura encuentra la rotación liberando la acción expansiva del estiramiento, que también lo consigue en dirección hacia los hombros. Es una sensación placentera que podría traducir la idea de una prenda suspendida en una percha. La cadena osteomuscular, que empuja las fuerzas contrarias (arriba-abajo) para estabilizar la verticalidad, recurre a la imagen de un gancho: tal es la profunda necesidad de liberación que solicitan mis piernas. Así de ligera, ya de pie, el *gancho* despega y separa la zona baja de la espalda (las vértebras lumbosacras) con tanta eficacia que las piernas crecen el doble en su extensión. Ahora, toda la parte posterior de mi cuerpo *colgada del gancho* habilita un orden invertido de la sensación ligera, en tanto que son mis piernas las que “cuelgan” ocupando en el imaginario el lugar de la prenda. Se invierte la vertical, porque la fuerza que ejerce la tensión hacia arriba muestra la enormidad de las piernas, como una extensión extrañada del cuerpo al que pertenecen. Las piernas-prendas suspendidas asumen un comportamiento inusual: como una gran cola (una bata de cola, tal vez) contornean el sutil movimiento que las muestra desnudas. Con algo de peso, como el del agua que gotea de la toalla tendida al sol, desorganizan la imagen corporal, ocupan la frontalidad del cuerpo, devienen rostro, testimonian, con evidencia empírica, que *hay danza* en sus historias.

El vestuario las empodera. Como una extensión intensiva del límite, dilata el umbral de lo visible hincando el hueso. El vestido asume la función de corroborar las sensaciones de los huesos y la carne con un flujo de sangre que modifica la dirección de su fluir. Porque el límite provocado por el dolor es una condición que inaugura una posibilidad en la composición. La gran falda crea la postura como una máquina escénica multiforme, un simulacro que instala una operación en el andar: tironea y es tironeada por las mismas fuerzas que la constituyen. Como una prótesis, ejerce las acciones recíprocas y solidarias que aseguran la efectiva

realización del acto: “interiorizan una disimilitud” dice Deleuze (1989), una des semejanza. Crea un procedimiento que niega su modelo: la caminata regular. Quien irrumpe en el espacio objetivo es la piel que puede extenderse más por la información externa que recibe al estirarse, y fundirse en el material rígido que la sostiene.

La verticalidad suspendida y sorprendida por la elevación del suelo se expande, se ensancha hacia los lados, viviéndola circularmente. Soy un ser bípedo, compruebo que ese es hoy mi límite y mi potencia. Mis apoyos afinan los engranajes del cuidado que reclama el adormecimiento de las plantas. Como los animales ungulados, me apoyo en el extremo de los dedos que percibo amputados o adormecidos. Sé que mi soporte está en la pisada antes que en el paso. Pesa el material que compone danza en un circuito aéreo que respira de la garganta hasta el coxis, retroalimentándose. Subir el tono, apretar el piso, son mis tareas. El torrente sanguíneo, los líquidos de mi cuerpo, corroboran la efectividad del acto promoviendo la atención abierta hacia sí asegurando, sin demasiado control, la imagen creada. El tono muscular se hace audible. Escucho el ajuste de la pisada cuando el peso logra estabilizar su nueva distribución en un símil que, lejos de la imitación mecánica, edifica la acción sintiente, engordando las líneas en *el suceso* que habita. Y es que, *el encuentro de una línea en un plano con otra línea o cuerpo* crea mi objeto de deseo, el que es sujeto de danza. En esta relación consciente, que produce la geometría con la “semejanza liberada” entre el pisar, el pasar, el posar y el andar, se genera la tonalidad, la cualidad musical que susurra íntimamente, casi visiblemente, el movimiento. Deleuze (2016) aclara este punto,

según que la semejanza sea productora o producida [...] El que las relaciones gocen de un margen suficiente para que la imagen pueda presentar grandes diferencias con el objeto de partida no impide esto: que se tome a esas diferencias por una semejanza liberada, ya sea descompuesta en su operación, ya sea transformada en su resultado (p. 66).

Esta imagen multiforme, humanoide, evoca casi involuntariamente fragmentos de las poéticas que me formaron sensiblemente, más allá de las técnicas. Entonces ¿cuántos cuerpos arman este dispositivo?



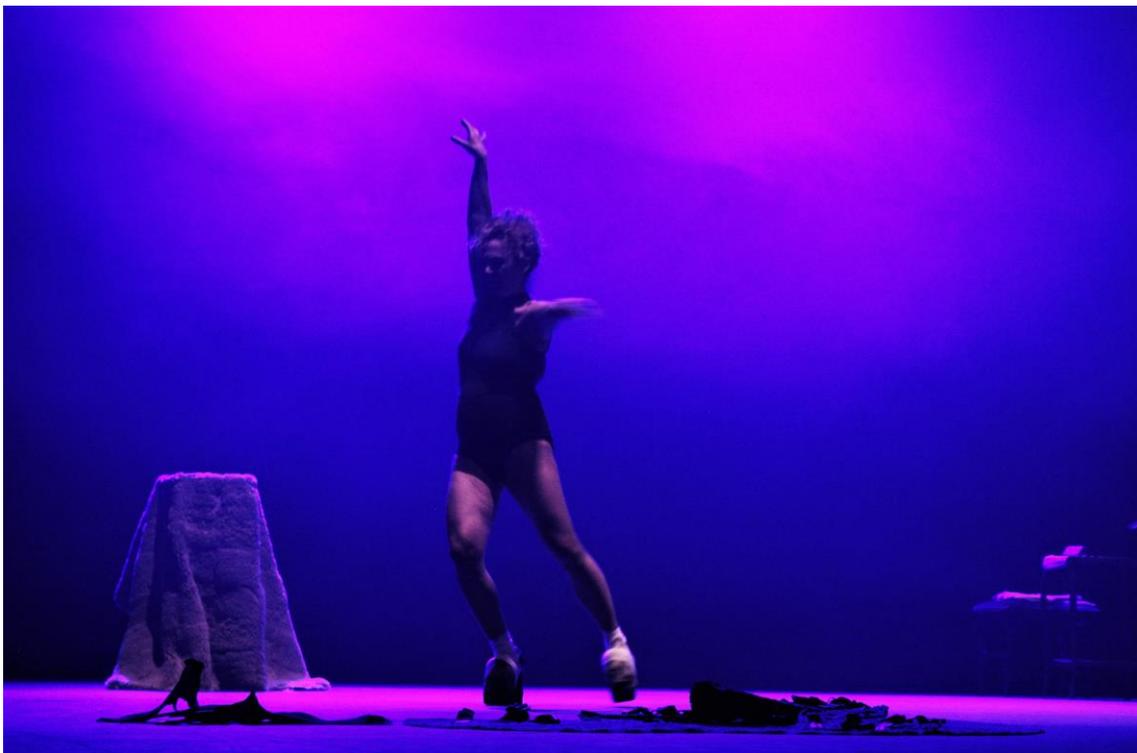
Cuarto rulo: andar, posar, golpear

“La historia comienza al ras del suelo, con los pasos [...] Las variedades de pasos son *hechuras* de espacios. *Tejen* los lugares” sostiene Michel De Certeau (2000) en *La invención de lo cotidiano* (p. 109). En este texto, el autor realiza un análisis singular acerca de la práctica del caminar del transeúnte en la ciudad. Formula que el andar tiene una función enunciativa en el nivel pragmático, es decir, el peatón se apropia del sistema topográfico en el que usa el espacio. Reflexiona: “del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua, el andar es una realización espacial del lugar” (p. 110). Así, el andar podría reconocerse aislado del campo de la comunicación verbal, como las relaciones que el acto de escribir mantiene con lo escrito, o con el gesto y la gesta (la acción que da lugar al trazo) que la pincelada mantiene con el cuadro que realiza. El andar “tantea su posibilidad” a través de tres características que componen el sistema espacial: lo presente, lo discontinuo y lo fático. Las dos primeras construyen temporalidades diversas mientras que la tercera, lo fático, asume una función relacional y pre-comunicacional donde la información es nula. Así, en el andar se crean atajos,

desviaciones, improvisaciones por las que, “el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial” (p. 110). Considero que en el proceso creativo, particularmente en la serie de agenciamientos (sensaciones, colores, sonidos, gestos, palabras) que promueven los materiales, se establece la relación fática del enunciado corporal mucho antes de construir contenidos o significados *a comunicar*. De *la cosa* (el objeto artístico), de la que se sabe poco o nada, exuda un primer nivel de enunciación constitutivo a su indecibilidad: la dimensión del movimiento, el ajuste de las sensaciones puestas a rodar en ideas, de los afectos nombrados por las palabras que los exponen, de los momentos en que se vislumbra aquello que hace sentido se crean, se interpelan, se discuten materiales y procedimientos. Arbitrariamente, como todo acto creativo, establecemos relaciones, asociaciones, adhesiones sin planificación previa. Dar cuenta de una obra de la que no se sabe nada como regla primera de la investigación escénica. Proyectamos un (des)orden de posibilidades. Trabajamos en y por *un estar en común* que media el encuentro de conjuntos heterogéneos con el propósito de errar y perder (perderse): una auto-gestión metodológica de la investigación artística que estimula, también, el lugar del deseo. Cuando la creación desvía la lectura, cuando deviene eficaz un procedimiento esquivo a la interpretación, surge la dimensión del conocimiento (que es también, y principalmente, auto-conocimiento) plástico, estético, poético. *Porque se puede conocer sin interpretar*. Los materiales disponen las decisiones tomadas con relación a las combinaciones, usos y prácticas que puedan surgir entre ellos. Las formas de elegir materiales a veces constituyen un ámbito más grande de relaciones de poder-saber-hacer. Adviene un dispositivo, una máquina de fuerzas sensibles. Los procedimientos son labores, modos perceptuales que diagraman las acciones de las tareas que realizan los materiales. Una operación que desmonta el énfasis por erradicar los hábitos de la danza inscriptos en la memoria celular, afectiva, referencial. Procedimientos de interpelación, de problematización, de reconstrucción. Tenemos todo expandido, excedido, dilatado para evitar capturar, medir, circunscribir, controlar los rasgos habituales de aquello que identifica algo como danza. Es éste un pensamiento que resuena con las notas de Lepecki (2007):

No es de extrañar que la cuestión de la tiranía sea tan prevalente en la historia de la danza de Occidente. Ni tampoco es de extrañar que la liberación de la danza del dispositivo de captura coreográfico tuviera que ser iniciado y llevado a cabo no solo por mujeres, sino por mujeres que abogaron para que la coreografía deviniera en lo minoritario, deviniendo mujer, deviniendo negro, deviniendo indio, deviniendo niño, deviniendo animal, molecular, imperceptible (p. 123).

Siguen los vínculos. En *Un manifiesto menos*, Deleuze (2003) aclara: “El enunciado no será más que la suma de sus propias variaciones, que lo hacen escapar de todo aparato de poder capaz de fijarlo y también esquivar toda constancia” (p. 87). Los contenidos de la escena ajustan el límite del vínculo entre el riesgo que asumen y la perturbación que generan. Los materiales que los conforman son objetuales: cuero, madera, piel, pelo, tela, vendas, ramas, hojas. Los procedimientos habilitan sensaciones y actualizan un eco-bio-sistema en el que la piel es el órgano privilegiado de recepción y emisión. La metáfora adquiere toda su caudal epistémico y el trabajo artístico asume que no hay material que exceda a la experimentación de la forma y al gerenciamiento de su función en el marco de un trabajo consciente, riguroso, temporalmente denso.



“Devenir en lo minoritario” (Deleuze, 2003). A la pisada se le agrega una fuerza contraria que produce el golpe. Una de las acepciones primarias del zapateo es patear, patalear (mover las piernas o las patas violentamente y con rapidez). Actualizar un saber en condiciones adversas, disminuidas, anacrónicas. Pienso, el cuerpo no determina la escena: la constituye, mientras compruebo que mi cuerpo no envejece en todos lados por igual al asumir un riesgo técnico que entiende, de una manera diferente, la fuerza gravitatoria que me liga a la tierra.

¿Cuán lejos está el cielo?

Quinto rulo: acercar los extremos, probar un final

Las numerosas voces que, junto a la mía, le cupieron a este texto, y otras tantas que resuenan en ellas de manera silenciosa procurándose un lugar, ensayaron un modo de conferencia performática entre las dinámicas de la escena, la voz y el cuerpo vivido como un modo de recoger la experiencia del recorrido circular que relacionan los tópicos mujer-cuerpo-danza. Pensar y comprender las ondulaciones, habitar lo oblicuo, gozar las recurrencias son algunos entre muchos otros aspectos del danzar que construyen el sentido de su condición errática, vulnerable, sensible, y que me ubican hoy, a través de una reformulación coreográfica motivada por el límite, *a centímetros del suelo*. Porque a la danza, como a la vida, la origina una acción que es, por lo general, una acción simple, cita en la voluntad de un cuerpo vivo implicado en el mundo. Pero esa acción es también una acción colectiva, nos invita a pensarnos en relación a las fuerzas que habitamos y que nos habitan. Pensarnos como potencias que componen una comunidad en creciente desarrollo. Una comunidad creada por afectos, por pensamientos, por técnicas, por poéticas. A la danza “le cabe de todo” (Galhós, 2009), como las voces, los gestos, los sueños, los recuerdos, las imágenes, los movimientos, las ideas que compusieron esta presentación. Por haber gozado del privilegio de este encuentro quiero agradecer al teatro, a sus autoridades y a sus trabajadores, especialmente al área de Danza Contemporánea: a Fernando Castello por su asistencia cuidada y rigurosa, a Sergio Chalub por las fotografías que realizamos para el área de comunicación.

Agradecer también a quienes colaboraron en esta presentación: Sara Sbiroli en diseño y operación de luces, Manuel Mattheus en diseño y edición del paisaje sonoro (y algunos otros remiendos), Melina Passadore en Fotografía, a Mariela Ceballos y Ana Carolina Figueroa por el asesoramiento en diseño y realización de vestuario. A la Mansa Mansión por ofrecer tanta naturaleza afectiva y a La Casa de las Bestias por abrir las puertas a la insistencia una y otra vez.

Y muy especialmente, mi agradecimiento a Walter Cammertoni, por convocarme a participar y darnos toda la libertad, el amor y la confianza para componer y habitar la idea de conferencia performática. Por idear este ciclo de protagonistas de la danza contemporánea cordobesa que crea un lugar para la danza contemporánea independiente en la programación del teatro San Martín, para que se sostenga en el tiempo y crezca merecidamente.

Por último, a Cecilia Priotto, con quien nos embarcamos en este viaje experimental que promete seguir, por su inconmensurable generosidad y capacidad creadora, gestora y ejecutora. Por el rescate, las discusiones, la contención, las comidas, el vino... motivos todos que hicieron posible este momento. Por su inteligencia plasmada en todas sus tareas sensibles, por el diseño y realización del vestuario, la operación del sonido y la dirección escénica.

Entonces... con la capacidad del lenguaje que, como el cuerpo se abre a lo político en su uso público, con la certeza de construir, compartir y colaborar en el ecosistema de las fuerzas rebeldes y esforzadas, que recuerdan también a todo el elenco de artistas de la danza cordobesa (mayormente mujeres) con las que trabajé y trabajo, contribuyendo a delimitar un campo complejo el que, como dice Claudia Galhós (2009): “contiene en sí el potencial de acoger a todas las palabras y todos los silencios” (p. 145); les propongo quedarnos con la escena viva reunidas en la palabra poética de una joven y hermosa mujer argentina, Denise Fernández:

RODEADO POR LA LENTITUD, PARECE QUE VA SOLO.

HA DECIDIDO QUE QUIEN ACTÚA DE MADRE SEA MÁS JÓVEN QUE QUIEN ACTÚA DE HIJA, “PORQUE LA MUJER TIENE ESO”.

CUANDO SE OLVIDA DE QUE EL AMOR ES UN VERBO, RECUERDA QUE NO LE GUSTA LA MÚSICA DOMINANTE.

LAS COSAS QUE SE VACÍAN PUEDEN CARGARSE DE NUEVO.

(Casi Hades, 2021, inédito)

!!!Muchas gracias a todas, a todos, a todes!!!

Seguimos...

Córdoba, 02 de noviembre de 2021



21

Bibliografía

Canal DANZAPIES. (s/f). Humano Caracol / Steve Paxton [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4xxI2iBGK7k>

Caspão, P. (2015). Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en el “hacer teórico”? En: Rozas, I. y Pujol, Q. (comps.), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, pp. 125-150. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. (2003). Un manifiesto menos. En: Bene, C. y Deleuze, G. (eds.), *Superposiciones*, pp. 75-102. Buenos Aires: Artes del Sur.

Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Francia: Editions de la Différence.

Di Giorgio, M. (2008). Clavel y tenebrario, poema 39. En: *Los papeles salvajes*, p. 39. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Galhós, C. (2009). Unidades de sensación. En: Buitrago, A. (comp.), *Arquitecturas de la mirada*, pp. 143-188. España: Universidad de Alcalá de Henares.

Fernández, D. (2021). *Casi Hades*. Inédito.

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.

Lepecki, A. (2007). Choreography as apparatus of capture. *TDR-The Drama Review*, núm. 51 (2), pp. 119-123. Estados Unidos: Massachusetts Institute of Technology Press.

Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Serrano de Haro, A. (2007). *La precisión del cuerpo. Análisis filosófico de la puntería*. Madrid: Editorial Trotta.

Sobre la autora

VIVIANA FERNÁNDEZ es Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora Universitaria de Danza Contemporánea. Bailarina, *performer*, creadora e investigadora en el campo de las artes escénicas. Actualmente se desempeña como directora de la Escuela de Posgrado del Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Nacional de La Rioja. Es profesora titular ordinaria de la Licenciatura en Arte Escénico (UNLaR), docente de la Licencia en Composición Coreográfica y del Profesorado de Danza de la Universidad Provincial de Córdoba. Sus investigaciones se orientan al análisis y la producción de conocimiento en el campo de los estudios de danza. Específicamente indaga en el eje arte, educación y



trabajo desde perspectivas interdisciplinarias. Dirige e integra proyectos de investigación que asumen como objeto de estudio aspectos de la corporeidad y la intersubjetividad en las plataformas epistémicas, políticas y metodológicas de la danza contemporánea. Posicionada en la investigación-producción en artes, estudia las trayectorias académicas por las que la Investigación Artística elabora un tipo de conocimiento disruptivo, integrando múltiples perspectivas en diálogo como un modo de redefinir, actualizar y expandir su espacio propio de acción. Participa de manifestaciones del arte contemporáneo orientadas a crear una esfera particular de experiencia social y nuevas modalidades de encuentro entre las prácticas y expresiones artísticas y la vida ordinaria.

Contacto

E-mail: vivimfernandez56@gmail.com

Instagram: <https://www.instagram.com/fernandezvi.danza/>

Facebook: <https://www.facebook.com/vivi.fernandez.750331>