

Danza y metamorfosis: políticas coreográficas de la igualdad

Dance and metamorphosis: The choreographic politics of equality

Juan Ignacio Vallejos
UBA/CONICET

Resumen

La idea de metamorfosis ha estado presente en muchos escritos acerca de la danza, desde la Antigüedad, y se ha continuado en diversas reflexiones filosóficas y estéticas. Se relaciona con la concepción y la experiencia de un cuerpo que no tiene límites precisos y experimenta una identificación sincrónica con el mundo. Sobre la base del análisis crítico de conceptos filosóficos y de obras coreográficas, el presente artículo sostiene que la relación entre danza y política remite a la construcción de políticas coreográficas de la igualdad que teorizan y experimentan nuevas formas de vida en común. El cuerpo proteico de la danza ejerce una práctica capaz de redefinir aquello que designa hoy en día nuestra concepción de la naturaleza.

Palabras clave: metamorfosis; danza contemporánea; danza y política; danza y naturaleza

Abstract

The idea of metamorphosis has been present in many writings about dance, since Antiquity, and has been continued in various philosophical and aesthetic reflections. It relates to the conception and experience of a body that has no precise limits and experiences a synchronic identification with the world. Based on the critical analysis of philosophical concepts and choreographic works, this article argues that the relationship between dance and politics refers to the construction of choreographic politics of equality that theorize and experiment with new forms of common life. The protean body of dance exercises a practice capable of redefining that which today designates our conception of nature.

Keywords: metamorphosis; contemporary dance; dance and politics; dance and nature

Ontología de la metamorfosis y paradoja de la fijación

En 2009, el filósofo búlgaro Boyan Manchev dirigió un número de la revista *Rue Descartes* dedicado a la figura de la metamorfosis. La publicación incluyó varios textos que abordaron la temática desde ópticas diversas, ligándola a la historia de las ideas, la historia del arte, la tecnología y, en particular, a la formulación de un programa político filosófico. Ese mismo número incorporó la transcripción de una charla entre Manchev, el investigador de la danza Franz Anton Cramer y el coreógrafo y bailarín Xavier Le Roy, intitulada *La danse, la métamorphose du corps* [la danza, metamorfosis del cuerpo], en donde se discute la importancia de la danza como una práctica político artística en articulación con la figura de la metamorfosis.

La lectura de ese diálogo permite identificar dos fórmulas, que podríamos caracterizar como emblemáticas, para el abordaje de la danza en tanto objeto transdisciplinario de estudio: por un lado, la de concebirla como una metáfora del pensamiento, una figura poética de la apertura hacia lo múltiple, hacia lo imprevisible y, por el otro, la de delimitarla como una tarea específica, material, concreta, corporal, que se atiene a condiciones de funcionamiento palpables y determinadas socio-históricamente. En realidad, estas dos figuras –la poético filosófica y la técnica–, no se contradicen necesariamente, pero en algunos casos funcionan a partir de registros diferentes o al menos eso da a entender cierta tensión entre las propuestas de Manchev y Le Roy.

El filósofo Manchev introduce el diálogo y lo concluye con una afirmación similar: si el capitalismo actual se define por el cambio constante, por cierta mecánica de apropiación del fenómeno de transformación ilimitada que es inmanente al cuerpo y al sujeto, y por la estandarización de formas de vida mercantilizadas o mercantilizables, la danza contemporánea tiene hoy un rol político fundamental. De hecho, si no asume la responsabilidad de ese espacio de lucha, corre el riesgo no solo de perder la potencialidad crítica que supo tener a mediados del siglo XX sino de devenir la figura ejemplar de un capitalismo neoliberal perverso (Le Roy, Cramer y Manchev, 2009, p. 103). Es esa la razón por la cual resulta imperioso analizar críticamente esta práctica artística contemporánea: porque se ubica en el centro del debate político actual.

El debate al que hace referencia Manchev remite en última medida a la lectura posestructuralista del proceso de producción capitalista, la cual propuso una reinterpretación de la teoría marxista atribuyéndole al discurso y a la subjetividad un rol infraestructural. En su libro *La fábrica del hombre endeudado* (2013), Maurizio Lazzarato sintetiza esta idea al afirmar que tanto Michel Foucault como Gilles Deleuze y Félix Guattari desplegaron, a partir de la lectura de Nietzsche, una conceptualización no económica de la economía afirmando que "la producción económica implica la producción y el control de la subjetividad y de sus formas de vida; la economía supone una moral de las costumbres; el deseo forma parte de la infraestructura" (Lazzarato, 2013, p. 49). De ahí la idea de que la economía neoliberal es una economía subjetiva que requiere y produce procesos de subjetivación (Lazzarato, 2013, p. 43). Del mismo modo, Manchev hace referencia a un capitalismo que requiere una subjetividad en cambio constante, aunque no en el sentido de una lectura crítica de sus condiciones de existencia sino en el de una adaptación repetida e inmutable a los requerimientos variables del sistema de producción neoliberal. Según él, es en este terreno, el del deseo, la subjetividad, la moral y las formas de vida, en donde la danza puede y debe desplegar su potencialidad política.

En este sentido, Manchev puntualiza dos instancias de politicidad del arte de la danza, la primera es histórica: la danza contemporánea corporeiza en los años sesenta una respuesta a la *sociedad del espectáculo* teorizada por Guy Debord (1992 [1967]). La alusión implícita es bastante clara, remite al colectivo *Judson Dance Theater* como hito fundador de una toma de posición anti espectacular dentro del campo de la danza escénica y al rol de Yvonne Rainer como artista crítica del binomio exhibicionista/voyeur en las dinámicas coreográficas del cuerpo en escena, fundamentalmente en su obra *The Mind Is A Muscle* [La mente es un músculo] de 1968. La segunda es analítica: para Manchev, la danza circunscribe el espacio de una imposible inscripción del cuerpo en la norma, la visualiza como un espacio de resistencia y de una acechante e inefable reinención de sí. En este sentido, afirma que “la danse se définit comme une praxis expérimentale de la transformabilité du corps –et donc comme une sphère autonome de l’invention de ses techniques [la danza se define como una praxis experimental de la transformabilidad del cuerpo – y, por ende, como una esfera autónoma para la invención de sus técnicas]” (Le Roy, Cramer y Manchev, 2009, p. 96).

Según el filósofo, existiría una capacidad de transmutación inherente al cuerpo y al sujeto, de la cual la danza constituiría una expresión primordial, y la virtual captura de este fenómeno en la lógica del capitalismo neoliberal designaría un núcleo de disputa básico. En este sentido, para Manchev, resulta imposible decir “qué es un cuerpo” ya que un cuerpo nunca es algo idéntico a sí mismo, no es algo sustancial (Le Roy, Cramer y Manchev, 2009, p. 99). Por esta razón, el cuerpo, una vez que ha sido liberado del orden de la representación y de la funcionalidad, emerge como un espacio de lo posible, de la metamorfosis, de la transformación (p. 99). La tarea política sería la de retener una potencia que se opone a su fijación en lo actual y sostiene “la capacité du corps à prendre d’autres formes de vie, à tenter des expériences qui ne sont jamais les “siennes” [la capacidad del cuerpo a asumir otras formas de vida, a intentar vivir experiencias que nunca le son propias]” (p. 99).

Como un modo de ejemplificar sus ideas filosóficas Manchev hace referencia a la obra *Self Unfinished* [Un sí mismo inacabado] de Xavier Le Roy, afirmando que allí se expresa un cuerpo metamórfico que sobrepasa las fronteras de lo humano y, en ese mismo acto, logra rechazar todas las técnicas conocidas de la representación teatral llegando al punto de inducirnos a renunciar directamente a la técnica como concepto general (Le Roy, Cramer y Manchev, 2009, p. 99). No obstante, en su intervención, Le Roy toma distancia con respecto a la interpretación de Manchev y lo hace tomando como ejemplo la obra *The Show must go on* [El Espectáculo debe tener lugar] de Jerome Bel. Le Roy relata que, hacia el final del espectáculo, tiene lugar una escena en la que la veintena de intérpretes que compone la obra se ubica enfrente de lxs espectadores y solamente lxs miran con un gesto aparentemente llano. Es así

que, según cuenta Le Roy, a veces ciertos espectadores se animan y suben a escena para ubicarse en el mismo lugar que los intérpretes y mirar al público, imitando a los intérpretes. El coreógrafo afirma que la vez que vio a un espectador ponerse en ese lugar se hizo evidente que los intérpretes poseían una técnica específica para realizar esa acción, una técnica que habían construido en el desarrollo de la pieza y que no se observaba en el espectador que había subido a escena. A partir de este ejemplo, Le Roy cuestiona las afirmaciones de Manchev señalando que en todo trabajo ligado al movimiento emerge una técnica, aunque no se la haya buscado premeditadamente. La tarea creativa entonces no supone rechazarla necesariamente sino preguntarse qué hacer con ella una vez que se hace presente en el proceso de composición (Le Roy, Cramer y Manchev, 2009, p. 100).

Ante esta observación Manchev responde que el problema en cuestión no es exactamente la técnica sino aquello que él llama la apertura de la danza, su capacidad de abrir la puerta a la experiencia de una modificación radical. Es así que vuelve a referirse una vez más a la obra de Le Roy afirmando que *Self Unfinished* no representa el exceso o la mutación del cuerpo como retorno a una pasión primitiva –que, en última instancia, aludiría a una idea sustancialista o conservadora del cuerpo–, sino que expresa una búsqueda de las condiciones de vida en la metamorfosis. Según Manchev, Le Roy muestra al cuerpo en una transformación permanente que implica, a su vez, la transformación de sus técnicas (Le Roy, Cramer y Manchev, 2009, p. 101).

La lectura de Manchev sobre la obra de Le Roy se adecua perfectamente a su propuesta filosófica de una *ontología de la metamorfosis*, que supondría pensar al exceso de sí no como una excepción o como la potencia de un acontecimiento capaz de inaugurar una nueva ontología, sino como un régimen ontológico en sí. Desde una perspectiva heraclitiana, el filósofo propone que la metamorfosis no debe ser entendida como una potencia del ser desplegada en el suceso sino como su propia sustancia. De ese modo, para Manchev no se trata de una “metamorfosis del evento para terminar con el mundo” o de aquella que “sobrepasa el mundo para plantearlo/anularlo sino [de] la metamorfosis que es su exceso inmanente”, que inaugura el sentido filosófico de un *pensar sin fin* (Manchev, 2009, p.80).

Más allá de las objeciones que podrían plantearse en lo referido a la potencialidad crítica de su planteo, algo que queda claro en el discurso de Manchev es que su propuesta no concibe una instancia empírica de contacto con la danza como práctica. Se trata estrictamente de plasmar en la danza una metáfora perfecta de su idea heraclitiana de metamorfosis como estrategia política frente al capitalismo neoliberal apropiacionista. Por su parte, las reflexiones de Le Roy van continuamente en el sentido opuesto de dar cuenta de una instancia material ligada a la práctica concreta. Luego de subrayar la importancia de la técnica como fenómeno

indisociable de la acción en danza, el coreógrafo problematiza la mecánica de transformación permanente propuesta por Manchev planteando un fenómeno que él denomina: la *paradoja de la fijación*. Para Le Roy, en la danza existe por un lado la imposibilidad de fijar el movimiento y por el otro, el hecho de que sin fijarlo no se lo puede comprender y no se puede avanzar. La investigación sobre la representación y el movimiento del cuerpo, da cuenta de que “la danse est une pratique active, et passionnante, de ce paradoxe [la danza es una práctica activa y apasionante de esa paradoja]” (Le Roy, Cramer y Manchev, 2009, p. 101).

Sobre la base del análisis de lo expuesto hasta aquí, me animaría a afirmar que, si para Manchev la danza es una práctica de libertad frente a la apropiación de la potencia transformadora de los cuerpos por parte del capitalismo neoliberal, para Le Roy es un territorio de construcción de contradispositivos. Desfuncionalizar el movimiento de los cuerpos no supone exclusivamente activar una obturación de los dispositivos cinéticos de poder que lo someten, sino ejercitar nuevos ordenamientos coreográficos. En el campo de los Estudios de *Performance*, la idea de metamorfosis de Manchev se vincula al concepto de *desidentificación* propuesto por José Esteban Muñoz (2011). Él también promulga una estrategia política que se diferencia de la contraidentificación (la oposición diametral y estática frente a modelos identificatorios legítimos) afirmando que, si el poder es móvil y cambia constantemente, se debe adoptar una estrategia igualmente móvil para enfrentarlo (Muñoz, 2011). Se trataría en última medida de *profanar* –en el sentido en que concibe el término Agamben (2011)– el dispositivo de la danza para restituirlo al uso común, es decir, intervenir los procesos de subjetivación para iluminar así el componente ingobernable de toda afirmación política. De hecho, es esta acción la que para Agamben define la figura del *contradispositivo*.

En todo caso, lo que está en juego en ambas miradas, la de Manchev y la de Le Roy, es la potencialidad de la danza, y en general de todos los procesos creativos ligados al movimiento de los cuerpos, en la construcción de un cambio político. En el primer caso se trata de liberar potencialidades retenidas y, en el segundo, de adquirir la capacidad de ubicarse en una exterioridad reflexiva con respecto a la práctica corporeizada articulando un contradispositivo. Ambas propuestas se encuadran en una reflexión amplia sobre el fenómeno de la metamorfosis en su relación con la danza, pero, en cierto modo, no terminan de consolidar una propuesta sólida. Ahora bien, ¿de qué modo podría avanzarse en el estudio de esta relación entre danza y metamorfosis con miras a un cambio político?

Dialéctica y Metamorfosis

En el mes de abril del 2001, el sociólogo argentino Horacio González publicó un libro intitulado *La Crisálida: Metamorfosis y dialéctica*. Se trata de una obra menor dentro de la vasta

bibliografía gonzaliana, pero vista retrospectivamente podríamos atribuirle hasta un carácter visionario. Horacio se propuso reflexionar a partir de la figura de la metamorfosis acerca de la experiencia de un cambio profundo y determinante tan solo unos meses antes de que la Argentina viviera el estallido social de diciembre del 2001, un acontecimiento que modificó radicalmente el destino político y las condiciones de vida de toda la población. Su intuición sociológica de estudiar la metamorfosis quizás haya sido la percepción anticipada de un cambio que, a su juicio, ya se encontraba en proceso.

Sin embargo, el enfoque que adopta González para desarrollar la escritura es casi el de una reflexión epistemológica. Identifica a la metamorfosis y a la dialéctica como dos senderos del pensar mítico y filosófico, forjados de manera contingente y no necesariamente consciente (González, 2001, p.18). En ese tránsito por los senderos de la metamorfosis, fundamentalmente a partir de la lectura de Ovidio, González va condensando algunas ideas aglutinadoras. Una de ellas es la de entender que el tema que convoca a la metamorfosis es la *continuidad de la vida*: “ese arco entre lo humano naturalizado y la naturaleza humanizada encierra la potencia de la doctrina antropomórfica, pero trayendo una hendidura final a favor de la continuidad de la vida” (Gonzalez, 2001, p. 40). La metamorfosis de los personajes de Alcione en pájaro o de Mirra en árbol, por citar dos de las historias de Ovidio analizadas por González, suponen una vida que negocia con la naturaleza su permanencia en el mundo, una presencia que se mantiene vigente bajo una nueva forma. El cambio que desencadena la metamorfosis no es destructivo, sino procreativo y supone un intercambio con la naturaleza en clave horizontal. La continuación de la vida implica de este modo una humanización de la naturaleza y una naturalización de lo humano.

En su acontecer, la metamorfosis desdibuja los límites entre las dimensiones humana y natural:

equivale a una fuerza del inconsciente, a un indiscernible ‘impulso mimético’ que deja al mundo disponible para el drama de los sentimientos, esto es, para la pregunta por lo ‘humano’ que se transfiere a la naturaleza o lo ‘animal’ que interrumpe lo esencial humano. (Gonzalez, 2001, p. 57)

Se trata de articular una interrogación sobre la identidad desde la asunción de un yo poroso, enredado en los vaivenes de un deseo que excede las formas. Es así que una de las conclusiones de Horacio González en su libro es que nuestro trabajo intelectual es en cierto modo “la infatigable y a veces trágica tarea de intentar el arraigo de una pregunta *por nosotros mismos* que no puede dejar de tener la forma de un no-yo” (Gonzalez, 2001, p. 193). La metamorfosis encierra al fin y al cabo una formulación teórico política de la desidentificación: un devenir otro como pregunta por el ser.

La definición de dialéctica que ofrece Horacio, basada en su lectura de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, cumple con el objetivo de delinear un opuesto explicativo del concepto central de su obra, que es la metamorfosis. Aunque su principal interés no esté allí, la idea de dialéctica entendida como un pensar en las antípodas de la metamorfosis conforma junto con ella un modelo analítico potente. Horacio plantea que la dialéctica es: “un conocimiento que no vive de ninguna regla exterior ni de ideas preconcebidas: extrae su ser verdadero de su propia actividad [...] el relato de la dialéctica parte del interior de la materia obrante y pensante” (Gonzalez, 2001, p. 62). La dialéctica implica escudriñar la inmanencia de las cosas. Es una “conciencia que llega al saber completo de sí a través de la fuerza intrínseca de su propia experiencia [y en ese sentido] es todo lo contrario que podemos imaginar del llamado a la metamorfosis” (p. 62). No hay allí una transformación cósmica del cuerpo sino un despliegue de sus potencialidades ocultas. Podríamos decir que, si en la metamorfosis lo humano difumina sus contornos frente a la naturaleza, en la dialéctica esta última asume el carácter de una antítesis.

Ahora bien, llegados a este punto, quisiera proponer un salto interpretativo: a fin de cuentas, la pregunta fundamental que introduce González en *La Crisálida*, es: ¿el cambio tiene que ver con la metamorfosis como *pérdida de sí* o se relaciona con una *emancipación de sí*, en el sentido dialéctico de que es el mismo sujeto el que contiene las fuerzas que vehiculizan su propio conocimiento? En un caso se trata de abrirse a un abandono de la identidad y, en el otro, de partir a la búsqueda de cierto origen, de conectarse con una esencia que habría sido velada por la ideología. Sin embargo, como lo sugiere también González en uno de los pasajes del libro, existe la posibilidad de conjugar ambos planteos, algo que podemos interpretar en el sentido de que, si el capitalismo supone una percepción de sí ideologizada, la pérdida de sí puede ser el paso previo a la toma de contacto con una esencia velada de la identidad, con una fuerza identitaria presente.

Aquello que entra en juego en esta posible conjugación entre pérdida de sí y conciencia de sí, es la idea de trascendencia, ¿de qué manera se avanza hacia aquello que se encuentra por fuera de los límites de lo perceptible y de lo inteligible? En el caso de la dialéctica se trata de un cambio que expresa una emancipación, un desenvolvimiento. Hay allí una diacronía que transita una instancia de negación, mientras que en la metamorfosis se hace palpable una sincronía que actúa como prueba de la pertenencia del sujeto a un conglomerado más amplio del que él mismo se había representado. En esa dimensión lógica, el cuerpo humano contiene de manera sincrónica al árbol, al fuego, a los animales, en definitiva, al mundo. El mundo ya estaba presente en el cuerpo y es por eso que la metamorfosis se hace posible.

Ahora bien, quisiera hacer una nueva propuesta analítica que, espero, se hará más comprensible hacia el final del texto: el mundo que ya está presente en el cuerpo metamórfico designa aquello que definimos como *bien común*. El bien común es la *esencia* que se emancipa. Si partiendo de una mirada sincrónica y de una fraternidad/sororidad con el mundo definimos el bien común no como el bien de lxs seres humanos sino como el bien de todos lxs seres, su emancipación es una emancipación del mundo. Así, la metamorfosis puede ser entendida como la instancia final de la dialéctica, como la síntesis que determina el fin de la oposición entre lo humano y lo natural.

No obstante, también podríamos pensar en la metamorfosis como en un cambio estratégico. Podría decirse que la *desidentificación* que antecede la emergencia de la política en *El desacuerdo* de Rancière (1996) designa una metamorfosis o al menos se ubica en ese sendero del pensar. En ese sentido, González afirma que: “quizás el pensar de la metamorfosis se pueda concebir como un núcleo primordial que vive del azoramiento arrollador del momento anterior en que se forja el pathos que anuncia las formas desconocidas que nos aguardan” (González, 2001, p. 55). Cuando se genera el salto dialéctico trágico ya no somos quienes éramos, irrumpe un desconocimiento de sí que en realidad ya estaba en marcha como síntoma sin que nos diéramos cuenta. La metamorfosis es un fenómeno que nos introduce de manera física en un estadio temporariamente irreflexivo con implicancias políticas.

El cuerpo proteico de la danza

Ahora bien, la metamorfosis como forma de dar sentido a los fenómenos que nos interpelan, es decir, como sendero del pensamiento, ha sido asociada a la danza desde la Antigüedad. Es un tema que he abordado en otros textos a través del concepto de *cuerpo proteico* (Vallejos, 2019; Vallejos, 2019a).¹ La idea de *lo proteico* ha influenciado las maneras de concebir el cuerpo en escena en la danza europea fundamentalmente hasta el siglo XVIII. El concepto proviene de la filosofía estética del siglo XVII en Francia, un periodo en el que la danza ocupó un lugar considerable como objeto de reflexión. Las dos concepciones que caracterizan al cuerpo proteico son: la definición de la danza como una práctica artístico-filosófica que hace posible el conocimiento de la naturaleza y la visualización de la representación alegórica en escena como una poética de la metamorfosis del cuerpo.

La concepción de la danza como una forma de conocimiento filosófico aparece en los escritos de dos de lxs principales teóricxs de la danza y el ballet en el periodo moderno: Claude-

¹ El siguiente apartado reproduce con modificaciones un pasaje del artículo “La ética proteica de la danza y su liminalidad” (Vallejos, 2019a) en el que resumo las ideas centrales del texto “El cuerpo proteico de la danza y su *con-fusión* con la naturaleza” (Vallejos, 2019). En esos textos se ofrece una descripción más detallada de los conceptos.

François Méneſtrier y Michel de Pure. Ambos confieren a la danza escénica la capacidad de expresar la naturaleza de las cosas a través de sus movimientos, trayendo al presente los tiempos más remotos y otorgando cuerpo a los pensamientos más abstractos. Según Méneſtrier:

le Ballet exprime les mouvements que la Peinture, & la Sculpture ne sauroient exprimer, & par ces mouvements il va jusqu'à exprimer la Nature des choses, & les habitudes de l'ame, qui ne peuvent tomber sous les sens que par ces mouvements. [el Ballet expresa los movimientos que la Pintura y la Escultura no sabrían enunciar, y a través de sus movimientos llega a manifestar la Naturaleza de las cosas, y los hábitos del alma, los cuales se vuelven perceptibles solo a través de sus movimientos]. (Méneſtrier, 1682, pp. 40-41)

Por su parte, De Pure afirma que a través del ballet "on étale les plus fins et les plus profonds mystères de la Nature et de la morale, & tout ce qui peut nous être inconnu [se despliegan los más finos y profundos misterios de la Naturaleza y de la moral, y todo lo que nos es desconocido] (De Pure, 1668, pp. 211-212). La danza constituye para estos autores una forma de hacer perceptible y cognoscible la naturaleza. Es a través de los movimientos del cuerpo que se puede interpretar el mundo, corporeizándolo.

Para entender este planteo, es fundamental dar cuenta del significado del término naturaleza en el siglo XVII. Según el diccionario de Richelet de 1680, la naturaleza se define como:

le principe de toutes les choses qui sont. C'est le principe actif qui est en nous et qui par ses propres forces engendre, conserve, et exerce toutes les fonctions du corps vivant, et dans les autres corps naturels la nature est la bāse de leur être et de leur mouvement [el principio de todas las cosas que existen. Es el principio activo que está en nosotros y que por sus propias fuerzas engendra, conserva y ejerce todas las funciones del cuerpo viviente, y en los otros cuerpos naturales, la naturaleza es la base de su ser y de su movimiento].

En este periodo, el término naturaleza hace referencia a una suerte de esencia inmanente a cada cosa que existe en el mundo, como un principio de acción de todo aquello que se manifiesta. Conocer sus misterios representa entonces una actividad empírica y filosófica a la vez, en la que el cuerpo danzante se proyecta como una herramienta fundamental. La danza permite abordar un conocimiento universal basado en la materialidad de la práctica conjugada con la abstracción del pensamiento.

Ahora bien, tanto Méneſtrier como De Pure están influenciados por una obra muy difundida en ese periodo: *El elogio de la danza* de Luciano de Samósata. Luciano define allí a la danza como "une science de contrefaire, & de demonstrer, & d'expliquer les choses qu'on a conceués en l'esprit [una ciencia de imitar, demostrar y explicar las cosas que se han concebido

en el espíritu]” (Luciano, 1583, p. 365). El texto articula precisamente una relación directa entre la danza y el entendimiento aplicado a la naturaleza. El movimiento del cuerpo funcionaría como una apoyatura que permite la materialización de los conceptos intelectuales. Al mismo tiempo, una de las principales referencias de Luciano es el mito de Proteo, el egipcio. El autor lo define como un ser capaz de imitar “la fluidité de l’eau coulante, l’agilité du feu par la souplesse de son corps, la cruauté d’un Lion, la rage d’un Leopard, & le flechissement des arbres [la fluidez del agua corriente, la agilidad del fuego a través de la flexibilidad de su cuerpo, la crueldad de un león, la rabia de un leopardo y la contorsión de los árboles]” (Luciano, 1583, p. 361) y, según su interpretación, Proteo debe ser visto sencillamente como un “bello bailarín”. De aquí proviene la consiguiente definición del *cuerpo danzante* como un *cuerpo proteico* confundido con la naturaleza. La concepción proteica del cuerpo danzante desestabiliza los límites del individuo y entiende a la piel como a un órgano liminal. Recordemos, además que esta concepción tenía una traducción directa en la puesta en escena. Además de todo tipo de seres vivos, los bailarines podían representar personajes alegóricos como: el tiempo, el fuego, la primavera, el terror (Vallejos, 2019).

Luciano también señalaba en su texto el peligro que esta mecánica de emulación acarrea: el bailarín proteico podía perder la noción de sí, podía volverse uno con aquello que imitaba. Es quizás esta tensión la que Xavier Le Roy intentaba transmitir a Bojan Manchev cuando le planteaba la paradoja de la fijación. La danza supone una instancia de exterioridad estructural, sin la cual pierde su condición reflexiva y deja de ser una forma de conocimiento como planteaban Ménestrier y De Pure. El investigador en danza Gerald Siegmund (2003) trata este tema observando justamente que el peligro de perder el control sobre lo que se baila, de “ser arrastrados inconscientemente por el movimiento” se hace presente desde los inicios de la danza moderna (p. 55). Tanto en la idea de técnica del movimiento emergente en Xavier Le Roy como en la peligrosidad del movimiento que se apodera del cuerpo, lo que la danza afirma es la necesidad de una instancia de exterioridad que permita determinar, limitar, contener, aunque sea provisoriamente.

Para el coreógrafo Marten Spangberg (2017) la práctica de la danza implica un “perderse en la forma”, es decir, una desidentificación, pero la idea misma de *forma* ya supone exterioridad y límite. Vale decir, no se trata exclusivamente de una interioridad que se exterioriza en el movimiento emancipándose, esa interioridad se negocia constantemente con la forma exterior de su despliegue. Creo que esa negociación es el lugar en el que se produce el devenir anónimo en el danzar del que habla el mismo Spangberg (2017). Lx bailarinx es consciente de su presencia, de su accionar como intervención en el mundo, percibe la mirada

de lx otrx que lo sostiene o lo confronta. Ahí está el sentido de la técnica y el límite a la metamorfosis como acto coreopolítico.

Sin embargo, si tomamos el planteo de Lepecki (2012) en su artículo “9 variações sobre coisas e performance [9 variaciones sobre cosas y performance]” podemos entender que el sentido de la danza o la performance como intervención política articulada a la metamorfosis, está en su capacidad de redefinir la relación entre sujeto y objeto. Lepecki escribe ese texto como un modo de dar cuenta de un fenómeno que observa en las obras de danza y performance contemporáneas: la *performatividad de la cosa*. Los objetos en las obras de danza comienzan a ocupar crecientemente un lugar que no es el de ser un soporte de la acción o un elemento ornamental. Lxs artistas desarrollan prácticas en las que los objetos ocupan un rol de igual importancia que el de ellxs.

Para Lepecki (2012) la mercancía como dispositivo regula por igual las subjetividades de lxs seres humanxs y aquello que él llama, la vida de los objetos. Y esto sucede porque el poder de la mercancía pasa por: “impedir que coisas sejam deixadas em paz. Ou seja: que coisas possam existir fora de regimes de instrumentalidade, de uso, e de mercantilização total do mundo (incluindo afetos) [impedir que las cosas sean dejadas en paz. Es decir: que las cosas puedan existir fuera de los regímenes de instrumentalidad, de uso y de mercantilización total del mundo (incluidos los afectos)]” (Lepecki, 2012, p. 95).

La resistencia de los objetos frente a la mercantilización es su capacidad de ser simplemente *cosa*, sin valor de uso, sin precio, sin significado, sin caducidad, solo cosa. Esa resistencia apunta a una liberación de los objetos en su propio devenir. Sin embargo, es la misma lógica la que envuelve a ambxs. El análisis de Lepecki sobre la liberación de la *cosa* se declina en una crítica de la subjetividad espectacular y narcisista de lx bailarinx, históricamente asociadx a la figura de la proeza física capaz de generar admiración. Lepecki propone que tanto bailarinxs como objetos deben intentar progresivamente ser cada vez menos sujeto y objeto, y más *cosa*. En este sentido, concluye su artículo con una cita del libro de Mario Perniola (2004) que fundamenta su análisis, *The sex appeal of the inorganic* [el atractivo de lo inorgánico], y propone la tarea política del *darse como cosa*:

Portanto, quando eu me dou como coisa, não me re ro de modo algum a me oferecer à exploração e benefício dos outros. Eu não me ofereço para o outro, mas ao movimento impessoal que, ao mesmo tempo, desloca o outro de si mesmo e permite que ele, por sua vez, se dê como coisa e me acolha como coisa. [Por lo tanto, cuando me doy como cosa, no me ofrezco de ninguna manera a la explotación y al beneficio de los demás. No me ofrezco al otro, sino al movimiento impersonal que, al mismo tiempo, desplaza al otro de sí mismo y le permite, a su vez, darse como cosa y acogerme como cosa]. (Perniola, 2004 citado en Lepecki, 2012, p. 98)

El darse como cosa es una poética que transita nuevamente el sendero de la metamorfosis planteado por González (2001). La metamorfosis no está solamente en el ser humano que, a través del movimiento, deviene otro cuerpo natural (el fuego, un tigre, un árbol), sino en el devenir bailarín de los cuerpos cosas que existen en la naturaleza. En una lógica invertida, si el dispositivo danza permite que el ser humano entre en comunión con el mundo, es también ese dispositivo el que permite que el mundo entre en comunión con el ser humano. La danza deviene así un modo de plantear una ética ligada a la relación del ser humano con la naturaleza, explorando, a través de una redefinición identitaria y experiencial, nuevas formas de entender el bien común como fin último de la acción política.

En este mismo proyecto se enmarca la redefinición continua de la naturaleza como proyecto político. En el siglo XVIII las artes tenían por objetivo ofrecer una representación de la *belle nature* [bella naturaleza] que no incluía exclusivamente lo que hoy en día entendemos por naturaleza. La *bella naturaleza* comprendía la mitología, los relatos históricos, los personajes clásicos, los tropos literarios, era el receptáculo de una cosmovisión particular. Cuando Jean-Georges Noverre componía un ballet sobre la muerte de Agamenón o sobre Medea, estaba imitando la bella naturaleza. Podríamos pensar en el mismo sentido que el arte, y particularmente el arte escénico tiene la capacidad de intervenir en la delimitación de lo que entendemos por (bella) naturaleza. Cuando Lepecki propone la idea de “dejar a las cosas en paz” (2012), de permitirles ser cosa y no adjetivarlas como desecho o mercancía, está proponiendo una nueva idea de naturaleza, una idea que al igual que la que se tenía en el siglo XVIII no coincide con la demarcación empírica habitual.

Si la metamorfosis propone una confusión del cuerpo humano con otros cuerpos vegetales, minerales, vaporosos o abstractos, el resultado es la redefinición de aquello que percibimos contemporáneamente como el equivalente de la *bella naturaleza*. Allí se ubica una politicidad clara de las artes escénicas contemporáneas: la de intervenir en favor de una nueva idea de naturaleza, que nos permita desplegar una sabiduría para habitar la tierra, una ecosofía. Es evidente el carácter político del planteo de Lepecki sobre el devenir cosa, es un alegato contra el consumismo en las sociedades occidentales contemporáneas. La politicidad de una redefinición de la bella naturaleza no se logra solo humanizando lo que nos rodea (animales, plantas, objetos) sino permitiéndoles ser lo que son y experimentando ser lo que esos cuerpos proponen: ser cosa, ser animal, ser planta. El resultado sea quizás una redefinición amplia del bien común que redimensione y subvierta el rol dominante de lo humano en el mundo.

Poéticas igualitarias en Jean-Georges Noverre y Paula Almirón

Ahora bien, ¿de qué manera podemos dar cuenta de esta poética política de la igualdad entre los cuerpos/cosas en la práctica de la danza? Quisiera dar dos ejemplos: el primero tiene que ver con las ideas de Noverre acerca de la función escénica de lxs figurantes en la danza del siglo XVIII y el segundo describe la investigación artística sobre la performatividad de las plantas realizada por la coreógrafa argentina Paula Almirón para su obra *I would not touch the sky with two hands* [No tocaría el cielo con las dos manos].

La historiografía de la danza suele considerar el siglo XVIII como un momento clave. Fue en la segunda mitad del siglo, en 1760, cuando se publicaron las *Cartas sobre la danza y los ballets* de Jean-Georges Noverre, que pretendían servir de anclaje discursivo a una serie de ideas innovadoras sobre la práctica de la danza espectacular. Esa obra propone que el ballet adquiera una capacidad narrativa al incorporar la pantomima como herramienta expresiva, convirtiéndose así en *ballet pantomima* o *ballet de acción* en el caso concreto de las creaciones de Noverre. Esta nueva tendencia estética en el ámbito de la danza es posible gracias a lo que Pierre Frantz (1998) identifica como una mutación de la mirada sobre la escena, representada por la idea de *tableau*. El escenario comienza a ser concebido entonces no solo como el lugar donde el texto es puesto en palabras, sino también como una composición visual. Es en este sentido que Diderot afirmaba, en su *Lettre sur les sourds et les muets* [Carta sobre los sordomudos] de 1751, que su manera de apreciar la calidad de la interpretación de un actor era ubicándose en la última fila, tapando sus oídos y observando solamente sus gestos.

Esta redefinición visual del escenario está vinculada con el proyecto de construcción del sujeto moderno, estudiado por Norbert Elias (2008) y Michel Foucault (1975), entre otros. Lxs actores transmitían al público técnicas de control de las pasiones y modelos legítimos de comportamiento en sociedad, a través de sus movimientos. En el siglo XVIII, el teatro actúa como escuela civilizadora, cumpliendo así una función pedagógica acorde con la formación del futuro ciudadano. Es en su fusión con la pantomima donde el ballet encuentra su lugar en este campo: su práctica se concibe entonces como una escuela de modales (Vallejos, 2015). De este modo, el aspecto visual de la escena de la danza encontró su lugar en un proyecto político: el de educar al/lx espectadxr en los modos legítimos de tomar conciencia de su cuerpo.

El maestro de ballet Jean-Georges Noverre intervino en este dispositivo sobre el gesto y las prácticas de la mirada proponiendo una nueva economía en la distribución y expresividad de lxs bailarinxs en escena. En sus composiciones, valoriza el papel de lxs figurantxs proponiéndoles que expresen una carga emocional equivalente a la de lxs bailarinxs estrella. En este sentido, afirma que "les Maîtres de Ballets qui voudront se former une idée juste de leur Art [los Maestros de Ballet que quieran formarse una idea correcta de su Arte]" deberían

mirar con atención "les batailles d'Alexandre, peintes par Lebrun [las batallas de Alejandro, pintadas por Lebrun]" y "celles de Louis XIV, peintes par Vander-Meulen [las de Luis XIV, pintadas por Vander-Meulen]" (Noverre, 1760, pp. 41-42), porque en esos cuadros, los héroes que constituyen los personajes principales "ne fixent point seuls l'œil admirateur [no son los únicos que captan la atención de los observadores]" (Noverre, 1760, p. 42). Según Noverre, lxs figurantxs deben ofrecer figuras tan interesantes como las de lxs bailarinxs principales.

Quisiera proponer que este gesto coreográfico y político inaugura una serie en la historia de la danza, que puede definirse como una *política coreográfica de la igualdad* con respecto al valor de los cuerpos que componen la escena. Un proyecto que, al mismo tiempo, implica una apertura de la mirada, que ya no está obligada a centrarse en un solo elemento, sino que contiene y hace posible la existencia de varios puntos de vista. La búsqueda de la igualdad entre lxs figurantxs y lxs bailarinxs estrella es un proyecto cuyas connotaciones políticas parecen hoy evidentes si pensamos que veintinueve años más tarde, en 1789, la igualdad será uno de los lemas revolucionarios que cambiarán el curso de la historia. La búsqueda de la igualdad de los cuerpos en escena por parte de Noverre, puede ser leída hoy como un intento por transmitir a lxs espectadorxs una experiencia de horizontalidad y un símbolo de carácter político tendiente a minar las divisiones en rangos sociales. Es esa misma intención política la que se expresa detrás del proyecto de Paula Almirón, aunque esta vez en la relación entre lxs seres humanxs y las plantas.



Foto 1: Obra *I would not touch the sky with two hands*, Espacio Munar, Buenos Aires, 2018. Sin créditos.

La obra de Paula Almirón *I would not touch the sky with two hands* se presentó en Buenos Aires en agosto del 2018 en el Centro de arte MUNAR en el barrio de La Boca.² La obra de tres horas de duración, se desarrolló en la sala central de la galería con una puesta minimalista: un sistema de audio, cinco plantas y tres intérpretes, Eliane Bertschi, Fabrizia Fluhler y Paula Almirón, que desarrollaban una coreografía de movimientos pausados, aparentemente pedestres, que las llevaba por momentos a interactuar entre ellas o a desarrollar poses escultóricas individuales. En la sinopsis se lee:

I would not touch the sky with two hands es un concierto botánico coreografiado. Una instalación sonora performativa en la que el sonido se produce en directo mediante plantas medicinales conectadas a un dispositivo musical que traduce en sonido las ondas electromagnéticas entre las hojas y las raíces. Mientras tanto, una coreografía aparece como un accidente. Aparece una práctica ritual compartida entre tres mujeres, un grupo de plantas, una máquina y los visitantes mientras cohabitan el espacio y, por tanto, se influyen mutuamente. La obra se presenta como una situación coreografiada que imagina un futuro con otros lenguajes, donde la tierra es habitada de forma nómada por diferentes especies sin fijación que prosiguen su viaje de forma involuntaria. Es un espacio con una temporalidad distinta a la impuesta por nuestras sociedades capitalistas e industrializadas. Es una obra que no es estable y no tiene fronteras claras; viaja por el espacio arquitectónico adaptándose a las formas del edificio, a los agentes humanos y no humanos que pasan por él y a la acústica específica de cada rincón.³

En una entrevista que tuve con ella recientemente, Paula Almirón afirmaba que el proyecto surgió en colaboración directa con las otras dos intérpretes. Utilizaron, de algún modo, la excusa de las plantas para investigar una manera de ser grupal o de existir como grupo. En la planta había algo que las invitaba a pensarse como seres no-unívocos, sino múltiples. El cuerpo de la planta es un cuerpo que no tiene un borde claro y no tiene una sola temporalidad, funciona en relación a un sistema y sus temporalidades son múltiples. Hay una parte de la planta que está creciendo hacia arriba de manera vertical, otra que está empujando la tierra hacia abajo y otra que está muriendo. La posibilidad de transformar esa multiplicidad en una experiencia colectiva fue un punto de partida para el desarrollo del trabajo.

² Un extracto de la presentación de la obra en Buenos Aires se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/308049630>

³ El texto ha sido extraído de la página de internet de la artista en el siguiente enlace: <https://www.paula-almiron.com/i-would-not-touch-the-sky-with-two->. La traducción al castellano del inglés original corresponde al autor de este artículo.



Foto 2: Obra *I would not touch the sky with two hands*, Espacio Munar, Buenos Aires, 2018. Sin créditos.

En lo que hace concretamente a la composición coreográfica, la obra propone investigar un cuerpo-planta. Trabaja la gestualidad desde una lógica vegetal que busca evitar dinámicas de lo animal o humano, y esto se observa en la relación con el espacio, en cómo un gesto crece, cómo se mantiene, cómo nace y cómo muere, o cuántos gestos pueden co-existir al mismo tiempo y no corresponderse. La idea era silenciar un cuerpo lineal y propositivo en pos de un cuerpo rizomático, múltiple. La composición se realizó a partir de lo que ellas interpretaban como lógicas vegetales de movimiento. Durante la investigación, incluso llegaron a experimentar con plantas alucinógenas como un modo de perderse o estar tomadas por lo vegetal. La idea era evitar el lugar de la planta como objeto decorativo, de uso, sometido por el actuar humano. Les hicieron entrevistas a las plantas, pensaron danzas para una planta en especial, percibieron lo que les generaba su peso, su rugosidad, su volumen, incorporaron el afecto que podían sentir por una planta en particular. También incorporaron la importancia de condicionantes externos como el viento, las estaciones, los factores climáticos. Se proyectaron en la idea de estar expuestas a esa exterioridad determinante. La planta representaba para ellas una figura de vulnerabilidad máxima, una exposición total a lo externo ya que, aunque tiene su flujo de movimiento interno, a la vez es movida por el sol, por el viento, por el agua. Paula señalaba que uno de los elementos que la llevó a investigar sobre la performatividad de las plantas fue la idea de “ser movida” por un agente externo. La experiencia y la representación de esa disponibilidad y entrega es algo que no se observa comúnmente en las obras de danza contemporánea que suelen escenificar un cuerpo con agencia, voluntarioso, sumamente virtuoso, rápido y potente. Se trató de posibilitar la

emergencia de un estado de recepción del mundo, capaz de desplegar una fortaleza, pero desde una performatividad en constante escucha.



Foto 3: Obra *I would not touch the sky with two hands*, Kunsthalle Zurich, 2018. Sin créditos.

Por una política coreográfica de la igualdad

La idea de metamorfosis ha estado presente en muchos escritos acerca de la danza, su vínculo proviene de los textos de la Antigüedad y se ha continuado en diversas reflexiones filosóficas y estéticas. En el terreno de la teoría política contemporánea, la idea también ocupa un lugar significativo. Ciertos lemas como el “derecho a la metamorfosis” vinculan el concepto a la politicidad inherente al género y a las identidades disidentes. En concreto, la idea de metamorfosis se relaciona con la concepción y la experiencia de un cuerpo que no tiene límites precisos, un cuerpo que experimenta una separación inestable con aquello que lo rodea, que se proyecta en comunión con aquello que le es externo. En las *Metamorfosis* de Ovidio, los personajes devienen objetos inertes, animales, árboles o plantas y el acontecimiento del cambio revela una unidad intrínseca, anterior al acto, entre lxs seres humanxs y el mundo.



Foto 4: Obra *I would not touch the sky with two hands*, Espacio Munar, Buenos Aires, 2018. Sin créditos.

En la metamorfosis se hace presente una idea heraclitiana de naturaleza, entendida como una unidad en movimiento ligada a un principio originario. Para Heráclito, ese principio era el fuego que “circula por todas las cosas y las transforma a todas” (Mondolfo, 2007, p. 11). De allí que también la filosofía heracliteana, según Platón, plantee un ser que es “múltiple y único, y se mantiene unido por la discordia y la amistad”: el todo puede ser uno y estar en amistad consigo mismo o ser múltiple y enemigo de sí (Mondolfo, 2007: 17). La metamorfosis se asocia a este pensamiento en la concepción de una unidad trascendental en continuo movimiento, la comunión de lo diverso: una sola naturaleza que se expresa en diferentes

formas. Pero, también anida en un conflicto que expresa la simultánea negación y afirmación de sí como nudo esencial de todo lo que es.

El problema que plantea el cuerpo proteico como concepto aglutinador de la relación entre danza y política implica entender, como lo hace Rancière (1996), que es la búsqueda de la igualdad lo que motoriza la emergencia de lo político. Autores como Lepecki (2016) o Spangberg (2017) proponen una concepción de la danza como práctica de libertad opuesta a la coreografía, entendida esta o bien como un dispositivo de captura o bien como una forma de estructurar y contener la acción. La danza entendida en esos términos como ejercicio de libertad supone un acto de *resistencia* al poder. Por nuestra parte, creemos que el cuerpo proteico articula una *subversión* del orden a través de una práctica capaz de redefinir la idea de igualdad y, en ese sentido, operar una transformación de aquello que delimita el *bien común*, entendido como el objetivo final de toda práctica política. El cuerpo proteico es un cuerpo que se abre a una *metamorfosis igualitaria* que evidencia una continuidad entre los cuerpos no solamente en el sentido de una solidaridad social sino también en el de un devenir cosa. La danza nos permite, a través de la metamorfosis, desarrollar una forma de empatía con una naturaleza en perpetua redefinición.

La naturaleza ya no es un territorio abierto al usufructo del hombre –y utilizo adrede la palabra hombre para acentuar el carácter patriarcal de esa conducta– sino un ente capaz de vehicular la continuidad de la vida. De ahí que el fin último de la metamorfosis sea ese mismo: propiciar la *continuidad de la vida* en formas diversas. La metamorfosis no representa de este modo, una astucia de la apariencia destinada al engaño. Se trata del modo en el cual la danza, – en su capacidad de establecer nuevas formas de politicidad, es decir, de propiciar acciones individuales y colectivas que contradigan las determinaciones sociales, políticas y culturales del poder–, hace posible una reflexión sobre la identidad desde el movimiento que permite la emergencia de nuevas experiencias de horizontalidad. La relación entre danza y política se expresa en la construcción de políticas coreográficas de la igualdad que teorizan y experimentan nuevas formas de vida en común.


Bibliografía

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 73, 249-264.
- Debord, G. (1992 [1967]). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Diderot, D. (1751). *Lettre sur les sourds et muets: à l'usage de ceux qui entendent & qui parlent*.
s. l.
- Elias, N. (2008). *La société de cour*. Paris: Flammarion.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard.

- Frantz, P. (1998). *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris: PUF.
- Le Roy, X., Cramer, F. A., Y Manchev, B. (2009). La danse, la métamorphose du corps. Rue Descartes, (64), 96–103. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40980713>
- Lepecki, A. (2012). Nove variações sobre coisas e performance. *Revue Urdimento*, 19, 93-99.
- Lucien de Samosate. (1583). *Les oeuvres de Lucian de Samosate*. Paris: A. L'Angelier.
- Ménéstrier, C.-F. (1682). *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: Chez René Guignard.
- Mondolfo, R. (2007). *Heráclito. Textos y Problemas de su interpretación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Muñoz, J. E. (2011). Introducción a la teoría de la desidentificación. En Taylor, D. y Fuentes, M. (Eds.) *Estudios avanzados de performance* (pp. 549-603). México: FCE.
- Noverre, J.-G. (1760). *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Chez Aimé Delaroche.
- Perniola, M. (2004). *The Sex Appeal of the Inorganic*. London-New York: Bloomsbury.
- Pure, M. de. (1668). *Idée des spectacles anciennes et nouveaux*. Paris: Michel Brunet.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo: Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Siegmund, G. (2003). El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de la acción. En Conde-Salazar, J. y Sánchez, J. A. (Coord.) *Cuerpos sobre blanco* (pp. 51-62). Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Spanberg, M. (2017). Post-dance, An Advocacy. En Andersson, D.; Edvarsdsen, M. y Spanberg, M., *Post-Dance*. Estocolmo: MDT.
- Vallejos, J. I. (2015). La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII. *Cuadernos Dieciochistas*, (15), 297–320. Recuperado de <https://doi.org/10.14201/cuadieci201415297320>
- Vallejos, J. I. (2019). El cuerpo proteico de la danza y su con-fusión con la naturaleza. Alegoría y representación en el ballet cortesano durante los siglos XVI y XVII. *Eadem Utraque Europa*, 20, 257-284.
- Vallejos, J. I. (2019a). La ética proteica de la danza y su liminalidad. Ponencia presentada en las I Jornadas de Arte y Liminalidad. Poéticas y Políticas en Movimiento en el Instituto de Artes del Espectáculo, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JAL/JAL/paper/viewFile/4960/3012>

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2022

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

