



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Poéticas de la alteridad en la escena contemporánea.
El papel de la imaginación y el cuerpo en los procesos
artísticos que reinventan condiciones para la relación
con el/la otrx.

Poetics of alterity in the contemporary performing arts.
The role of imagination and body in artistic processes
reinventing conditions for the relation with the other.

Autora

Aránzazu Diana Delgado-Ureña

Directora

Dra Victoria Pérez Royo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año 2019

POÉTICAS DE LA ALTERIDAD EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA.
EL PAPEL DE LA IMAGINACIÓN Y EL CUERPO EN LOS PROCESOS ARTÍSTICOS QUE
INVENTAN CONDICIONES PARA LA RELACIÓN CON EL/LA OTRX

INDICE

0. RESUMEN / ABSTRACT

1. INTRODUCCIÓN 1

1.1. Objeto del trabajo 1

1.2. Estructura del trabajo y metodología 2

2. ANÁLISIS DE OBRAS 7

2.1. La práctica de *tocar sin tocar* en *Trança* de Thiago Granato 7

2.1.1 Contexto de la investigación coreográfica 8

2.1.2 Descripción de la pieza 8

2.1.3 Un punto de partida: la idea del cuerpo como medio 9

2.1.4 La escucha activa: Byung-Chul Han 10

2.1.5 El *tocar sin tocar*: Jacques Derrida 11

2.1.6 El misterio del otro: Emmanuele Lévinas 15

2.2. La experiencia imaginaria de visitar la exterioridad propia en
Clean Room de Juan Domínguez 17

2.2.1 Descripción de la pieza 17

2.2.2 Decisiones artísticas: Sustracción y desorganización del
régimen de la mirada 19

2.2.3 La operación de infiltrar la ficción en la realidad 21

2.2.4 *Clean Room* como heterotopía 23

2.2.5 La dimensión corporal 25

2.2.6 *La lejana* de Cortázar o la performatividad de la imaginación 26

2.3. La ficción de *sacarse las tripas* en *La mitad (una celebración)* 5.0
de Jaime Vallauré 30

2.3.1 Sobriedad de elementos y lenguaje de la performance 32

2.3.2 Ficción autobiográfica como estrategia de despliegue 33

2.3.3 Humor y exceso como fractura a lo real 33

2.3.4 Sacarse las tripas como metáfora de transformación 34

2.3.5 Recomposición y el *trickster* medieval 36

3. CONCLUSIONES 37

4. BIBLIOGRAFÍA 42

RESUMEN

En este trabajo analizo los procedimientos estéticos en tres piezas contemporáneas que ensayan formas de organización corporal, imaginativa, afectiva y sensorial relevantes como modos de pensar y experimentar las condiciones previas a la relación con un otrx. Analizo estas piezas desde una perspectiva estética y sociopolítica, a partir de la hipótesis de que ponen en práctica condiciones previas a la relación con el otrx al margen de estrategias mediáticas y de poder que naturalizan la violencia al empeñarse en presentar al otrx como una amenaza indeterminada a nuestras formas de vida.

En el caso de la pieza de danza Trança de Thiago Granato la escucha activa y el gesto de tocar sin tocar aparecen como entrenamientos corporales que reconocen al otrx en su diferencia radical. En el segundo caso de análisis, la segunda temporada del trabajo coreográfico Clean Room, Juan Domínguez fabrica una heterotopía, un lugar otrx que hace posible la emergencia de una experiencia imaginaria de salir fuera de sí, de ser capaz de visitar la exterioridad de unx mismx y fragilizar los límites entre yo y otrx. En el último de los trabajos estudiados, la performance La mitad (una celebración) 5.0, Jaime Vallaure presenta un personaje autoficcionalado que pone en escena la necesidad de un reajuste previo a la relación con el otrx que armonice el campo de tensión que se abre en la distancia entre como nos vemos a nosotrxs mismxs y como percibimos que nos ven los demás.

¿Quién es el otrx? ¿Cómo lo imagino? ¿Dónde está el límite entre yo y el otrx? ¿De qué forma se pueden plantear las condiciones para un encuentro? son las preguntas que orientan este trabajo bajo la premisa de que las formas en las que imaginamos al otrx y las condiciones que establecemos para la relación tienen claros efectos sobre lo real.

ABSTRACT

This work analyzes the aesthetic procedures in three contemporary scenic pieces that test body, imaginative, affective and sensory forms of organization as relevant ways of thinking and experiencing the conditions prior to the relationship with an other. I analyze these pieces from an aesthetic and socio-political perspective, based on the hypothesis that they put into practice prerequisites for the relationship with the other far from media and power strategies that naturalize violence by striving to present the other as an undetermined threat to our ways of life.

In the case of Trança, dance piece by Thiago Granato, active listening and the gesture of touching without touching appear as body workouts that recognize the other in its radical difference. In the second case of analysis, the second season of the choreographic work Clean Room, Juan Domínguez creates a heterotopia, a place other that makes possible the emergence of an imaginary experience of going outside oneself, of being able to visit the exteriority of oneself and fragilize the boundaries between me and others. In the last of the works analyzed, the performance La mitad (una celebración) 5.0, Jaime Vallaure presents a self-made character that puts on stage the need for a prior adjustment to the relationship with the other that harmonizes the tension that opens in the distance between how we see ourselves and how we perceive others to see us.

Who is the other? How do I imagine it? Where is the limit between me and the others? How can the conditions for a meeting be raised? These are the questions that guide this work under the premise that the ways in which we imagine other and the conditions we establish for the relationship have clear effects on the real.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto del trabajo

Imaginar a otrx¹ como una amenaza indeterminada es una táctica que destruye nuestra empatía a cambio de mitigar la ansiedad de vivir en un entorno complejo y cambiante. El repunte de consignas xenófobas, a través del refuerzo de una identidad construida en torno a valores excluyentes, nos aleja de la posibilidad de escucha, de relación con lo diferente y de comprensión del mundo que nos rodea. Estas construcciones reduccionistas activan una configuración relacional que convierte al otrx “en un objeto amenazador del que mejor protegerse, deshacerse o al que simplemente habría que destruir para garantizar su dominación total” (Mbembe, 2016, p.39)

Para el éxito de esta operación de naturalización de la violencia es determinante la expansión de construcciones imaginarias sobre el otrx que se constituyan en relatos con efectos sobre lo real. Estos relatos tienen efectos tangibles gracias a una asunción acrítica de las proyecciones que se realizan colectivamente y se vuelcan sobre ese otrx amenazante. Los efectos sobre lo real son la consecuencia de transformar esas fabricaciones imaginarias en creencias colectivas y difundirlas como relatos hegemónicos que legitiman la violencia y siguen operando en nuestras relaciones hoy.

Hay muchas ficciones excluyentes que comparten esta cualidad de constituirse en relatos con efectos sobre lo real. No solo la figura del “negro” que estudia Mbembe, también “la bruja” de la que habla Silvia Federici en *Calibán y la bruja* (2004) emerge como dispositivo disciplinario de control sobre las mujeres en Europa en los siglos XVI y XVII. El “negro” y la “bruja”, al igual que “el judío” y “el gitano” son figuras producidas a partir de relatos que se constituyen desde el poder como distribuciones diferenciales de vulnerabilidad. Butler lo explica así: “Cuando la vulnerabilidad es distribuida desigualmente, entonces ciertas poblaciones son efectivamente objetos para lastimar (con impunidad) o desechables (sin duelo ni indemnización)” (2017, p.16)

Como personas en el mundo somos testigos del poder de estas ficciones y asistimos a su proceso de transformación en creencias. Tomadas por ciertas, estas creencias cimentan el repunte de lógicas ofensivo-defensivas que llevadas al extremo intentan erigir muros (Estados Unidos), instalan cuchillas en las concertinas de las vallas más transitadas entre España y Marruecos, y niegan el derecho de socorro a las personas migrantes a la deriva en el mar en condiciones de precariedad y peligro físico extremas.

Es urgente pensar hoy acerca de estos problemas desde la perspectiva de la alteridad. Este es el objetivo del presente trabajo. Para ello llevo a cabo un análisis de las artes escénicas, puesto que considero que constituyen un terreno privilegiado para el

¹ Utilizo esta formulación como manera de incluir otro, otra, otre.

² El pensamiento crítico decolonial ha abordado el procedimiento y las consecuencias de la “invención del otro” a partir de la figura del “negro”. Es el caso del trabajo de Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra*, en el que analiza los procesos de

abordaje sensible y reflexivo sobre esta cuestión. Frente a esta conceptualización del otro como amenaza que incide de manera determinante en nuestras formas de relación como personas en el mundo, la escena ofrece un espacio fértil desde donde expandir nuestros imaginarios para explorar y ensayar condiciones que promuevan invenciones del otro que faciliten formas de relación más allá de la dominación².

1.2. Estructura del trabajo y metodología

El trabajo se organiza a partir del análisis de tres piezas escénicas que generan condiciones para la relación con el otro. Las obras son, la pieza de danza *Trança* del coreógrafo brasileño Thiago Granato, la segunda temporada de la serie coreográfica *Clean Room* del coreógrafo Juan Domínguez y la performance del artista Jaime Vallaure *La mitad (una celebración) 5.0*.

Las tres constituyen casos idóneos para el estudio de la alteridad desde la perspectiva propuesta por varias razones. En primer lugar, el hecho escénico, en cuanto que convoca a un tiempo y un espacio compartido entre artistas y público, permite reflexionar en común sobre las condiciones a partir de las cuales construimos las ficciones sobre el otro (y a partir de ellas, la relación con el otro). En segundo lugar, las tres piezas proponen un trabajo sobre las condiciones previas que determinan la relación con la alteridad desde la reflexión sobre el yo. Rimbaud lo formula en las *Cartas del vidente* (1871) con su incisivo y brillante “Yo es otro” poniendo en primera persona la experiencia de la otredad intrínseca a la subjetividad y vinculando alteridad e identidad en una relación de extrañeza radical que lleva aparejada una dimensión temporal donde lo otro antecede a lo idéntico. Que lo otro, la diferencia, se anticipa a lo mismo, la identidad, viene marcado en la formulación de Rimbaud con la ruptura entre el pronombre y el tiempo verbal, un hallazgo tan fértil e incisivo que abre una fisura por donde lo real entra en el discurso. La dimensión de alteridad, otredad y diferencia se sostiene en este juego de tensiones como parte constitutiva de quienes somos. Considerada como una aproximación negativa a la identidad, la otredad descentra al sujeto idéntico a sí mismo, autónomo y fundante de la Modernidad en el ejercicio de la Razón y lo hace aparecer por medio de la diferencia y el parecido con el otro. En tercer lugar, sostengo que la materialidad propia de la escena como práctica artística tiene la capacidad de provocar cortocircuitos en el sistema naturalizado de las relaciones de poder intersubjetivas. Las incongruencias radicales que se hacen visibles en escena pueden leerse como modos de resistencia a las estrategias hegemónicas de reducir lo heterogéneo, lo diferente, a lo mismo.

² El pensamiento crítico decolonial ha abordado el procedimiento y las consecuencias de la “invención del otro” a partir de la figura del “negro”. Es el caso del trabajo de Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra*, en el que analiza los procesos de construcción de la figura del “negro” en paralelo al desarrollo de la esclavitud como motor del capitalismo incipiente. El “negro” es un ser sobre el que se proyecta un imaginario inventado y a quien se le atribuyen características y comportamientos que promueven un tipo de relación que cosifica a la persona, autoriza la apropiación extractivista de su cuerpo para el trabajo y legitima un modo de relación basado en la sumisión.

Por todo ello, el pensamiento sobre la alteridad que convoca este trabajo pone el acento en esa capacidad para imaginar que despliega la escena y en la invención de condiciones para la emergencia del otro que son leídas como ensayos de formas de relación que amplían lo sensible. En consecuencia con ello, el análisis crítico de cada una de las piezas atiende a los modos en que estas obras promueven condiciones para la fabricación imaginaria de alteridad a partir de la materialidad del cuerpo utilizando procedimientos artísticos y estrategias estéticas que trasladan al público una reflexión colectiva sobre la multiplicidad de posibilidades de encontrarnos como seres humanos en relación.

En estas tres obras destaco el interés compartido por la dimensión corporal como eje desde donde practicar y experimentar estas configuraciones imaginarias de alteridad. Por ello el núcleo de los análisis se centra en cada caso en un tipo de experiencia corporal, que en *Trança* apunta hacia la posibilidad de *tocar sin tocar*; en otro apela a una dimensión imaginaria evocada en el cuerpo de los espectadores, de un cuerpo que sale fuera de sí, como ocurre en *Clean Room*; y en el último de los casos, *La mitad (una celebración) 5.0*, señala hacia la dimensión agonista que implica un modo de ser del sujeto en constante proceso de transformación.

Las experiencias artísticas que proponen estos trabajos ensayan formas de organización corporal, imaginativa, afectiva, sensorial, social y política relevantes como modos de pensar y experimentar las condiciones para la relación con el otro en el espacio de encuentro e intercambio que propone la escena.

La estructura de cada uno de los análisis consiste en una breve exposición de las ideas con las que voy a trabajar, una descripción y contextualización general de la pieza, para después profundizar en momentos concretos en cada uno de los trabajos donde es posible explicar más en detalle las ideas y conceptos indicados previamente. Cada análisis termina con un apartado de conclusiones que retoma y sintetiza lo expuesto.

He seleccionado las piezas respondiendo a dos criterios, haber asistido como espectadora a los trabajos analizados y haber tenido relación directa con los artistas en diversas conversaciones, encuentros y laboratorios de creación. Estas dos condiciones parten de la voluntad de recuperar las dimensiones sensorial y afectiva de la experiencia y plantean el análisis a partir de la recolección de imágenes, elaboraciones, sensaciones e intuiciones experimentadas en el cuerpo propio, a las que se une todo un trabajo de diálogo a partir de un formato de conversación abierta donde los creadores enuncian en sus propias palabras los focos de interés en sus prácticas. Esta posición da prioridad a la dimensión subjetiva como lugar de enunciación de la investigación, asumiendo que no existe ninguna posición neutral y que la mirada como espectadora sostiene un contexto donde la experiencia estética ocurre en el marco de unas condiciones de intercambio económico, social, afectivo y político. El cuerpo que escribe está ahí también y, como señala la coreógrafa y teórica de la danza, Susan Leigh Foster, la relación entre lo físico y

lo conceptual “no solo no es natural, sino que tampoco es permanente. Muta, se transforma, se vuelve a ejemplificar en cada encuentro” (2013, p.12)

Este marco de trabajo se inspira en el postulado pragmático de Richard Senett desde su “hacer es pensar” que, aplicado a la relación entre la práctica artística y las teorías filosóficas, rechaza la existencia de una jerarquía de superioridad entre la teoría y la práctica. Pone el foco en cambio en hacer visibles los procedimientos estéticos y las poéticas que desde el cuerpo-los cuerpos en escena (tanto los de los artistas como los de la audiencia) son capaces de expresar pensamiento y de generar formas de relación. Las ideas y las prácticas artísticas se vinculan así desde la afectación mutua.

El análisis se centrará en la potencia estético-política de estas piezas, que se cifra en su capacidad de proponer una pluralidad de formas de imaginar condiciones para la relación con el otro y de hacer uso de la potencia de lo imaginario para incidir en lo real, aunque sea de manera efímera y a una escala micropolítica.

Etimológicamente alteridad define “la condición de ser otro”, “alter” es un otro respecto a un sí mismo, es decir que la alteridad define la condición del otro a partir del uno, del “alter” desde el “ego” o del “ellos” desde un “nosotros”. La propuesta de pensar la alteridad desde la escena contemporánea significa llevar la atención a la dimensión relacional y a los vínculos que nos constituyen como personas en el mundo. El análisis de las piezas se nutre de ideas sobre aspectos de la alteridad desarrolladas por Byung-Chul Han, Emmanuele Lévinas, Jacques Derrida, Judith Butler, Suely Rolnik y Vladimir Safatle que componen la constelación de conceptos desde la cual propongo reflexionar sobre las formas que las piezas escénicas seleccionadas imaginan y experimentan otras condiciones desde donde relacionarse.

Para el análisis de la pieza de Granato hago uso de varios conceptos e ideas de la filosofía contemporánea: tomo de Byung-Chul Han su defensa de la escucha del otro en el ensayo *La expulsión de lo distinto* (2017), para enfrentarse a la sociedad actual, a la que califica de narcisista. La propuesta de Han de la *escucha activa* como reconocimiento de la alteridad previo a la relación resuena con el pensamiento de Lévinas cuando define al otro como exterioridad que nos empuja a poner en duda nuestras certezas. La comprensión del otro como misterio de Lévinas será fundamental para poner en valor la distancia y la diferencia constitutivas en el vínculo con el otro, esencial para fundar el lugar de la responsabilidad ética. Poner en duda las propias certezas para descubrir qué tipo de relación las naturaliza encuentra una formulación paradójica en la idea de *tocar sin tocar* de Derrida, que será clave para el análisis de esta pieza. El tacto remite directamente al cuerpo como lugar desde donde pensar la relación con los demás y la construcción de un nosotros.

Los conceptos que he empleado para el análisis de la pieza de Juan Domínguez han sido: la idea de heterotopía de Foucault, que contribuye a definir el tipo de espacio que construye el creador y ayuda a pensar cómo las cualidades de ese espacio otro, a medio

camino entre la realidad y la ficción, amplían las posibilidades de relación con el entorno y apuntan hacia formas de subjetividad alejadas de aquellas naturalizadas desde el poder, subjetividades de las que habla Suely Rolnik en el ensayo *Esferas de la insurrección. Apuntes para decolonizar el inconsciente* (2019). En esta pieza, la capacidad performativa de la imaginación se materializa en una ficción, la de verse desde los ojos de otra persona, un cambio de perspectiva entre yo y otrx que subvierte los modos de relación y saca el cuerpo fuera de sí mismo, apuntando hacia otra dimensión, vinculada íntimamente con la interdependencia de los cuerpos en relación que señala Judith Butler en su artículo *Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle* (2017).

En el análisis de la performance de Jaime Vallauré propongo las ideas de Vladimir Safatle como perspectiva desde donde pensar la alteridad, especialmente su crítica a la génesis del concepto de libertad como autonomía personal. Nuestro modo de ser socialmente aprendido se alimenta de una conceptualización que naturaliza la autonomía y la separación como manifestación del ser individual. Esta concepción del individuo como dueño de sí tiene como primer efecto anular otras posibles formas de ser en el mundo y ahondar en la separación entre yo y otrxs trayendo inevitablemente la dimensión agonista a las relaciones, una reflexión que será parte del análisis de la pieza de Vallauré *La mitad (una celebración)* 5.0.

Como intentaré demostrar, la escena como lugar de experimentación, de ensayo y de juego es un lugar privilegiado desde donde poner en valor la posibilidad de generar condiciones que permitan otras formas de relación. Las experiencias que generan las propuestas escénicas analizadas en este trabajo imaginan relaciones que en lugar de reducir y separar, de dominar y aniquilar, entrenan y expanden nuestras capacidades de pensamiento y acción, de respeto y escucha a la alteridad y a unx mismx desde las dimensiones corporal e imaginativa. La proximidad de los cuerpos que favorece el dispositivo escénico y la singularidad de las experiencias que en él se promueven articulan una comunidad efímera con la potencia de ejercitar la imaginación individual y colectivamente. Esto solo es posible desde el pensamiento que activa un *espectador emancipado*:

El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye esa performance, en la energía que ella produce. (Rancière, 2010, p.11)

La energía que producen las performances que analizo en este trabajo fabrican las condiciones que hacen posible la existencia de relatos que construyen al otrx en la dirección de poner en duda las propias certezas, dar valor a la escucha y reconocer la vulnerabilidad, la interdependencia mutua y la posibilidad de imaginar y practicar

subjetividades más allá de las redes colonizadoras del poder político y económico. En este sentido, las piezas elegidas desafían desde poéticas singulares un estado de cosas, que según explica Badiou se caracteriza “por pretender tener el monopolio de las posibilidades. No representa solamente aquello que manda sobre lo real. Representa aquello que dice qué es posible o imposible” (Badiou, 2013, p.21)

Ampliar lo que es posible desde la escena es una operación política que se sitúa en el ámbito de la resistencia molecular / micropolítica y articula un espacio contra-hegemónico frente a las narrativas que alimentan la exclusión.

La reflexión sobre las condiciones previas que facilitan construcciones imaginarias del otro fuera de las lógicas de la dominación ponen en tensión ese espacio de “lo que es posible” mediante la elaboración de relatos con efectos sobre lo real en la medida en que una experiencia compartida, aunque sea a pequeña escala, establece una relación de afectación mutua. Este dejarse afectar adopta múltiples formas que comienzan con una disposición hacia el otro, con una apertura que permite la interacción. Es en este sentido que la escena se puede abordar como un espacio de experimentación que pertenece al ámbito de la política, entendida “como el conjunto de prácticas [...] a través de las cuales se crea un determinado orden” (Mouffe, 2007, p.16)

La escena puede ser un espacio donde ejercitar políticas que disputen esa situación de antagonismo entre un “yo” y los “otros” (como pasa en la performance de Vallauré), pero también se puede imaginar como el espacio donde experimentar la disolución de los límites entre mi cuerpo y el cuerpo de los demás que abra paso a la experiencia imaginaria de visitar la propia exterioridad a partir de la mirada de los demás, (como ocurre en la segunda temporada de la serie coreográfica *Clean Room*), o desde la perspectiva que plantea el gesto de *tocar sin tocar* como una práctica que comienza en la escucha y la asunción de la diferencia radical como paso previo que inmuniza frente a la operación del desotramiento del otro y su asimilación como parte de nuestro sistema de creencias y valores compartidos (como es el caso de la pieza de Granato).

La imaginación puede así construir relatos contra-hegemónicos, que a la manera de estrategias micropolíticas, actúan sobre el lenguaje, la imaginación, los afectos y lo que Rolnik denomina “saberes del cuerpo”, que desafían las formas naturalizadas desde donde pensar la alteridad y la relación con el otro, precisamente porque son las condiciones en las que imaginamos al otro, las que determinan nuestro horizonte y nuestras formas de relación.

2. ANÁLISIS DE OBRAS

2.1. La práctica de *tocar sin tocar* en *Trança* de Thiago Granato

El acercamiento al concepto de alteridad a partir de este trabajo coreográfico propone condiciones para imaginar al otro desde una posición basada en dos prácticas que el creador muestra en escena: por un lado un ejercicio de escucha activa y por otro una insistencia en sostener la distancia y la diferencia de manera radical.

Trança es un ejercicio de imaginación del otro a partir del cuerpo. La intención del creador es poner a dialogar a dos coreógrafos con los que ha trabajado en su carrera profesional “a través” de su propio cuerpo. Para explicar como se hacen explícitas las condiciones para promover estos encuentros imaginarios en escena empezaré con una descripción general de la pieza y desde ahí pondré en relación las siguientes cuatro ideas con los procedimientos artísticos que utiliza: 1) El concepto de *corpomedia* de Christine Greiner y Helena Katz, que entiende la relación entre los cuerpos y el entorno como un intercambio constante de información y datos donde el movimiento aparece como una acción que permite a los cuerpos incidir sobre la realidad alrededor. 2) La práctica de la escucha activa en el ensayo de Han La *expulsión de lo distinto*, que plantea la escucha del otro como el paso previo para la aparición de la alteridad del otro. 3) La práctica de *tocar sin tocar* en Derrida, que piensa el tacto como una capacidad sensorial, que más allá del reconocimiento y la apropiación se puede manifestar en negativo, como una posibilidad de relación que escapa a la identificación y la clasificación. 4) El pensamiento de Lévinas, que contempla al otro en su radical distancia y diferencia como un enigma, como un misterio que debe ser preservado en cuanto tal para proteger la integridad de la alteridad de esos otros a quienes desconocemos.

2.1.1 Contexto de la investigación coreográfica

Trança es la segunda pieza de una trilogía coreográfica inscrita en un proceso de investigación que Granato denomina *choreoversations*. Este término es una invención del artista con el que fusiona sus intereses en torno a las ideas de coreografía, coro, conversación y versión, desplegadas de manera horizontal de forma que componen un campo semántico donde se integran la diversidad de intereses entre los que navega su práctica, los cuales confluyen en la idea de generar condiciones que propicien encuentros.

La traducción al castellano del título de la pieza, *transa*, viene del verbo transar que se usa en el sentido de “transigir, ceder, llegar a una transacción o a un acuerdo” y en cierta forma concentra los postulados de su investigación al poner en relación las ideas de coro-conversación-versión como eje de su trabajo.

Granato formula el objeto de su investigación desde la premisa de que su cuerpo sea el medio a través del cual se manifiestan otros cuerpos. Esto le permite imaginar su propia corporalidad descentrada, en suspenso, para hacer visibles, en el lugar que deja ese

desplazamiento, las condiciones que harían posible la emergencia de otrxs, la aparición de la alteridad. Su metodología se basa en la experimentación con distintas formas de presencia en escena y en la exploración de unas maneras de estar y relacionarse que parten de un ejercicio de concentración y escucha del propio cuerpo y los cuerpos del público en relación con el ambiente.

2.1.2 Descripción de la pieza

La pieza tiene una duración aproximada de una hora. Los elementos en escena son el cuerpo del artista, los cambios de luz y la banda sonora. En esta descripción divido la pieza en tres partes. En la primera parte la acción comienza en una caja negra sin escenografía, vemos a un artista sentado en posición de meditación con los ojos cerrados iluminado por un foco cenital y en primer plano se escucha una base rítmica de música electrónica que incluye algunos sonidos sintetizados que identificamos/ imaginamos como propios de un espacio de intensa vegetación.



Fotografía extraída del vídeo de la pieza

Una vez que el público ha ocupado las butacas, un rápido parpadeo del foco de luz sobre el artista marca el inicio del suave movimiento del creador en escena que sigue sentado moviendo sus manos que recorren los contornos de su cuerpo y tantean el espacio alrededor. Esta primera parte funciona a modo de introducción y nos sintoniza como público con un tipo de práctica física que prioriza la escucha, la expansión sensorial y la interacción con el ambiente. Esta cualidad de búsqueda, de tanteo, de escucha y de exploración, indican que el cuerpo del artista funciona en la doble condición de receptor y emisor de información sensorial señalando el movimiento, la interacción y el cambio como esenciales en la relación del cuerpo con el ambiente.

El inicio de la segunda parte de la pieza viene marcado por los cambios de intensidad de la luz que por momentos se concentran sobre el cuerpo del artista en un haz pequeño, estrecho y brillante o se expanden y se difuminan en un área más extensa. La luz hace aparecer y desaparecer el cuerpo del artista de la mirada del público al tiempo que la música mantiene la continuidad como un hilo sobre el que se teje la alternancia entre luz y oscuridad, entre presencia y ausencia. Cuando nuestra vista como público se acostumbra a esta intermitencia de la luz, somos testigos de un baile donde cada movimiento está condicionado a la escucha del entorno. Granato baja al patio de butacas e insiste en ese movimiento de recorrer los contornos de los cuerpos de algunas personas del público. Con este reconocimiento otorga un lugar a los espectadores y señala que los cuerpos del público forman parte de la relación que propone entre cuerpo y ambiente a partir de la concentración y la escucha. Es ahí cuando aparece un espacio híbrido en donde conviven zonas de luz, de sombra y de penumbra, un espacio “entre” donde las certezas están en suspenso, donde lo que prima es la concentración y la escucha.

La última parte de la pieza empieza cuando el artista vuelve al escenario. Aquí se inicia un juego de luces estroboscópicas que deja ver fragmentos congelados del creador desde distintas perspectivas. La obra termina con un baile en oscuridad total que se extingue al tiempo que desaparece la música y el cuerpo del artista queda tumbado boca arriba, lo único que queda de todo el movimiento anterior es la agitación de la respiración, como señal de que se trata de un cuerpo vivo.

2.1.3 Un punto de partida: la idea del cuerpo como medio

El creador sostiene una disposición a la escucha cuyo principal efecto es hacer visible que su cuerpo funciona como un vehículo, en donde su propia corporalidad suspendida abre paso a la emergencia de un “entre”, de un espacio para el encuentro. La idea del cuerpo como vehículo, del cuerpo como medio la traigo de las investigadoras brasileñas Katz y Greiner que comenzaron a desarrollarla en los años 2000 en la confluencia de los estudios entre comunicación y danza.

Este concepto remite a un cuerpo situado que actualiza constantemente su relación con el ambiente, un cuerpo que interactúa con el medio, pero que no sólo es afectado por el ambiente alrededor, sino que su sola presencia también afecta al contexto en el que aparece. Greiner sintetiza la idea en esta definición (la traducción es mía):

Hablamos de que el cuerpo está en permanente proceso de relación con el ambiente natural y cultural en el que se encuentra. El objetivo de la teoría *corpomedia* es abrir un espacio que reconozca la capacidad de los cuerpos como activadores de mediaciones en los intercambios, tránsitos y flujos simultáneos que ocurren en las relaciones entre los cuerpos y el ambiente. (Greiner, 2002, p.77)

Esta teoría parte de considerar el cuerpo como un organismo ecológico en relación con el ambiente; un ambiente que es a la vez flujo constante de interacciones entre diferentes elementos. Esta actualización constante que significa estar vivo en el mundo señala el proceso inseparable de afectar y ser afectado por el entorno.

En el marco de este análisis el concepto del *cuerpo como medio* es interesante en cuanto que señala las capacidades del cuerpo como agente activo en la interacción con el entorno. La danza es la expresión corporal de esta formulación teórica, en cuanto que los cuerpos de los bailarines son capaces de transformarse ejercitando formas de presencia, que en el caso de Granato quieren generar la aparición de un espacio para el encuentro de otros cuerpos. Pero ¿cómo se hace eso en escena? ¿cuáles son los procedimientos estéticos que utiliza el creador?

Aquí enumero tres modos de entrenamiento corporal: la escucha activa, el *tocar sin tocar* y el entender al otro como un misterio, que son tres formas de generar condiciones para la emergencia de la alteridad, es decir, para la posibilidad de la aparición del otro.

2.1.4 La escucha activa: Byung-Chul Han

La disposición corporal a la escucha que se instala desde la aparición del artista en escena es la primera condición para la aparición del otro. Esta idea de la escucha activa la recupero del ensayo de Han *La expulsión de lo distinto*, que señala la actitud de escucha como primer paso imprescindible para salir de uno mismo y entrar en relación.

En este ensayo Han diagnostica una sociedad que expulsa lo distinto como consecuencia de un narcisismo incapaz de descentrar la atención del individuo sobre sí mismo. A los ojos de Han esta cáscara individualista propicia un tipo de interacción utilitaria con todo lo que nos rodea, incluyendo en ese todo al resto de personas que están a nuestro alrededor. La escucha sería la primera acción que podría desbloquear esta situación de anulación del otro, porque la escucha es, siguiendo las reflexiones de Han, lo que permite la aparición del otro, la presencia del otro y abre la puerta al encuentro:

[...]resulta necesario volver a considerar la vida partiendo del otro, desde la relación con el otro, otorgándole al otro una prioridad ética, es más, aprendiendo de nuevo el lenguaje de la responsabilidad, escuchando y respondiendo al otro.(Han, 2017, p.115)

Lo peor de nuestra sociedad para Han se manifiesta en la adicción a la autocomplacencia y la reacción ante todo lo que no sea inmediatamente reconocible y asimilable como algo o alguien parecido a lo que conocemos y somos capaces de aprehender. Frente a esta situación, que en la práctica significa la negación de la existencia del otro, la primera acción subversiva es este tipo de escucha que no es un acto pasivo, sino un llamamiento a la responsabilidad en nuestro vínculo con los demás.

Este tipo de escucha, al igual que ocurre en la pieza de Granato, es una forma de dar la bienvenida al otro, una apertura hacia su alteridad, hacia su naturaleza distinta y extraña a la propia. Una disposición a la escucha que se define, como una acción generosa, un dar, una entrega, que según Han es lo que permite hablar al otro.

La escucha del otro en *Trança* se manifiesta a través de una presencia que descentra al sujeto de sí mismo y lo pone en relación con el entorno. Es este entrenamiento en la escucha el que permite la emergencia de un espacio común, pero para que eso pase:

Es necesaria una revolución *temporal* que haga que comience un tiempo totalmente distinto. Se trata de redescubrir el tiempo del *otro* [...] El tiempo del otro no se somete a la lógica del rendimiento y de la eficiencia [...] el tiempo del otro crea una comunidad. Por eso es un tiempo bueno. (Han, 2017, p.126)

La ficción que plantea Granato sería en este sentido un experimento de *revolución temporal*, un juego de superposición de tiempos. No se trata sólo del tiempo del cuerpo vivo del artista y de la audiencia; sino de jugar a convocar a otros cuerpos y dejar el tiempo para que esos intercambios tengan lugar. Greiner describe así el interés por promover las condiciones que permitan encuentros que cruza la investigación de Granato.

Al romper la barrera entre el yo y el otro este proyecto produce indeterminaciones, desestabilizando evidencias y apostando principalmente por discontinuidades y atravesamientos entre fragmentos y espectros. La propuesta no consiste en completar nada, ni en contar historias de nuevo o en apropiarse e internalizar algún entrenamiento específico, sino en avanzar en la experiencia de imaginar encuentros”. (Greiner, 2016, p.329)

Las formas concretas de avanzar en la propuesta de encuentros pasan por generar condiciones para el reconocimiento del otro más allá de la reducción de lo distinto a lo que Han llama “el infierno de lo igual”.

2.1.5 El tocar sin tocar: Jacques Derrida

La acción corporal del *tocar sin tocar* es otro de los procedimientos que concentra la atención en la diferencia inasimilable del otro. Propongo esta acción como el correlato de la idea sobre el tacto que desarrolla Derrida en su trabajo *El tocar*, donde defiende la posibilidad de un conocimiento del otro que escape de los términos instrumentales de identificación y apropiación como una acción que huye del territorio del saber-poder que ejercita la dominación antropocéntrica.

Trança transita lugares que tienen que ver con las condiciones en las que imaginamos al otro. Desde la experiencia del espectador, la pieza tiene que ver con poner

en valor las posibilidades de generar un espacio “entre”, un lugar donde sea posible sostener la diferencia.

Volvemos a la sala oscura del comienzo, allí donde Granato estaba sentado en el suelo, con la espalda erguida, las piernas cruzadas, las manos sobre las rodillas, los ojos cerrados, la música electrónica, la oscuridad interrumpida por un foco que ilumina su cuerpo cenitalmente. La palma de su mano derecha levantándose despacio hacia el público en un gesto que se repite una, dos, tres, cuatro veces, como una especie de calentamiento que nos hace pensar que está sintonizando su mano, ajustándola como receptor-transmisor entre cuerpo y ambiente. Pasados estos movimientos, el brazo del artista acompaña el movimiento de la mano, y la mano se mueve explorando el espacio alrededor del cuerpo del artista. Este movimiento trae una extrañeza en cuanto que la mano y el brazo ejecutan movimientos que parece que no tienen conexión con el resto del cuerpo del artista, pero su insistencia acaba contagiando el movimiento a la otra mano y al otro brazo, que también comienzan a explorar el espacio alrededor y el contorno de su cuerpo. La pregunta intuitiva es ¿qué exploran esas manos?

Las manos se comportan como receptores, sensores que reciben información de lo que pasa alrededor y que a la vez sostienen una relación con el entorno a partir de una presencia del cuerpo que revela las cualidades de *enigma* o de *misterio* del ambiente. El movimiento de las manos y del cuerpo formulado desde este *tocar sin tocar* apuntan a un tipo de relación con el medio fuera de la clasificación y de la apropiación.

La acción de las manos como una expansión del tacto, capaz de percibir sensaciones sin llegar al contacto, se puede relacionar con prácticas físicas orientales como el Chi-Kung y el Tai Chi que, en su visión del mundo desde la medicina tradicional china, ejercitan secuencias de movimientos de las palmas de las manos sin llegar al contacto que tienen como objetivo nutrir el *chi* como fuente de energía vital del cuerpo. Se trata de una práctica física, un entrenamiento somático, que lo mismo que la corporalidad que despliega Granato, pone en relación escucha, respiración, concentración y movimiento.

Trança comparte con estas prácticas la atención a la conexión sensorial entre el cuerpo y el ambiente. Con el gesto insistente del *tocar sin tocar* Granato invita a la extrañeza misma y nos propone habitar un espacio de suspensión de certezas.

Derrida defiende esta formulación paradójica del *tocar sin tocar* en cuanto que manifiesta la “imposibilidad radical y esencial” de reactivar cualquier “intuición originaria de sentido” (2000, p.107) en oposición a la existencia de un sentido inherente a las cosas.

La filosofía de Derrida heredera del estructuralismo propone la deconstrucción como herramienta con la cual desvelar las relaciones de poder inherentes a todos los vínculos entre las cosas. Según su pensamiento, todo aquello que está naturalizado como normal esconde una relación violenta, en donde una de las opciones posibles de vínculo se ha erigido como hegemónica en relación a todas las demás. Es por eso que las cosas no

tienen un sentido inherente en sí, sino que tienen sentido en relación a otras cosas; el sentido que le atribuimos por convención no es más que una operación violenta del lenguaje en la medida en que invisibiliza todo el resto de opciones posibles. La deconstrucción (que no destrucción) intenta, precisamente, desplegar, extender, hacer visibles todas esas posibilidades otras que quedan ocultas bajo las relaciones de poder.

Lo que cuestiona esta acción de *tocar sin tocar* es la naturaleza instrumental de la interacción a partir del tacto, poniendo en duda la forma en que accedemos a las cosas y a las personas. Derrida recupera esta idea sobre el tocar de Nancy, que a su vez, en el ensayo *El sentido del mundo*, discutía las maneras en las que Heidegger describía las relaciones entre una piedra y el mundo, al entender que la piedra, en su ser piedra, no tiene ninguna posibilidad de acceso que le permita identificar y poseer a las otras cosas “en cuanto tal”. La piedra en su ser piedra según Heidegger no se puede relacionar con el mundo clasificándolo y poseyéndolo. Esta imposibilidad de relación entre la piedra y el mundo desencadena en Nancy las siguientes preguntas:

¿Por qué, entonces, el acceso estaría determinado a priori bajo el modo de la identificación y de la apropiación de la 'otra cosa'? Cuando toco otra cosa, otra piel, y este contacto o este tacto está en juego, y no un uso instrumental, ¿se trata de identificar y de apropiar? (Nancy, 2015, p.56)

Estas dos cuestiones llaman la atención sobre el hecho de que el conocimiento de la alteridad, del otro, se produce en este planteamiento de forma exclusiva a través de la clasificación y la dominación, y después a que la acción misma de tocar no pueda liberarse de su funcionalidad antropocéntrica, como si el contacto estuviera limitado por la capacidad de reconocimiento y organización del mundo que coloca al ser humano como medida y centro de todas las cosas.

Desvincular el tacto de la acción del tocar implica poner en práctica un despliegue del tacto que deja una grieta por donde escapa la inmediata utilidad y el sentido naturalizado. Derrida se mueve alrededor de esta cuestión del tocar en Nancy y la expresa en esta formulación paradójica:

Tocar pero *no* tocar, sobre todo *no*, *tocar sin tocar*, tocar pero cuidando de evitar el contacto [...] Y este contacto sin contacto, este tocar que toca apenas, no es un tocar como cualquier otro, allí mismo donde no toca sino al otro. (Derrida, 2000, p.107)

La radicalidad de este pensamiento sostiene la dimensión de alteridad en un lugar de extrañeza que escapa deliberadamente de la apropiación. Trae consigo una manera de pensar el tacto en *negativo*, en la medida propone pensar el tacto desde la no identificación y la no asimilación.

La otredad como gran categoría de la filosofía en Derrida entiende la relación con el otro como un vínculo paradójico, porque en el encuentro o bien *desotramos* al otro, le quitamos lo que el otro tiene de diferente asimilándolo a nuestras formas de pensar y de entender el mundo o bien sostenemos esa alteridad radical que significa que el otro es inaprehensible y entonces de lo que se trata es de asumir la relación como imposible, un imposible que en Derrida tiene que ver con reconocer los límites, preservarlos y sostener la paradoja de que para establecer un vínculo auténtico es imprescindible preservar las diferencias.

Granato baja del escenario y se acerca al público que permanece sentado. Repite ese gesto de reconocimiento, de acercarse a tocar, pero sin llegar al contacto, en un gesto donde como mínimo lo que se produce es un intercambio de calor entre las manos de Granato y los cuerpos individuales del público sentado en la platea.

Ese gesto de delimitar el contorno de las personas singulares es un movimiento que señala la presencia de cada cuerpo en el espacio. En el acto de bajar del escenario y en el movimiento de explorar los contornos individuales, esa indefinición colectiva del público se transforma, porque en la acción del *tocar sin tocar* lo que se está haciendo es reconocer la existencia del otro. Ese movimiento de *tocar sin tocar* hace aparecer una zona limítrofe con el público, un lugar “entre” compartido que emerge de la intención de escapar de la apropiación y señala la interdependencia de los cuerpos.

Los movimientos del artista proponen una expansión del sentido del tacto, en esta particular versión *negativa* del tocar (como no-tocar) que abre un espacio indeterminado, un espacio “entre”. Granato imagina modos de presencia que favorezcan encuentros. El creador explica así sus intenciones en la creación de la pieza:

Imaginando como los encuentros entre coreógrafos afectarían a mi danza, aprendí una forma de suspender la forma en que trabajo para observarla desde diferentes perspectivas. Como si pudiera difractarme a través de las subjetividades de otros coreógrafos. Imaginando todo esto como posibilidades reales para la emergencia de otros tipos de presencia y corporalidades.³

Granato propone fabricar una actitud corporal que permita trabajar la alteridad desde la interdependencia y la escucha. Lo hace no trabajando directamente sobre el otro, sino intentando encontrar al otro dentro de sí. Esta búsqueda del otro que hay dentro de mí conectaría con la formulación de Rimbaud que señalamos al comienzo y tiene también consecuencias sobre como nos pensamos a nosotros mismos. Si el otro está dentro de mí eso significa que en parte estoy hecho de fragmentos de otros, soy un yo en cuanto que hay otro(s) que me constituyen.

³ Testimonio de Granato recogido de la web del proyecto *Choreoversations*. (La traducción es mía)
<http://www.thiagogranato.com/choreoversations-project>

Los tipos de presencia otrxs que pone en práctica ese *tocar en negativo*, un tacto que no llega a tocar al otrx porque no quiere normalizar las diferencias del otrx, lo que intentan es hacer visible la distancia como constitutiva del vínculo con la alteridad.

La acción de *tocar sin tocar* puede leerse como un desafío al pensamiento binario que organiza la comprensión del mundo a partir de dimensiones opuestas: imaginario-real, yo-otrx, unidad-multiplicidad, presencia-ausencia, humano-animal, etc. En este sentido la pieza nos propone habitar un territorio indeterminado siendo testigos de cómo el artista actualiza su relación con el entorno a partir del cuerpo.

El ejercicio plantea una posición en relación a la alteridad que crea, inventa y piensa al otrx desde la distancia y la diferencia. Esta ficción tiene la potencia de albergar la contradicción, lo distinto y lo múltiple.

2.1.6 El misterio del otro: Emmanuel Lévinas

Lévinas piensa el vínculo con el otrx como una práctica de relación con el *misterio*. El vínculo con el otrx se presenta así como una forma de pensar lo impensable, como una paradoja.

El otro en cuanto otro no es aquí un objeto que se torna nuestro o que se convierte en nosotros; al contrario, se retira en su misterio [...] El otro no es un ser con quien nos enfrentamos, que nos amenaza o que quiere dominarnos [...] La relación con otro no es una relación idílica y armoniosa de comunión, ni una empatía mediante la cual podemos ponernos en su lugar; lo reconocemos como semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior: la relación con otro es una relación con un misterio. (Lévinas 1993, p.129-130)

Si el otrx es por definición lo que está fuera y más allá de uno mismo, si la condición de alteridad del otrx y su mundo es anterior y exterior a mí, y a la vez me constituye porque soy un ser en relación, ¿cómo pensar desde el cuerpo en un vínculo que no aprese al otrx en categorías, ideas o modos de pensar que le extirpen su otredad?.

Según Lévinas, la única posibilidad es asumir que el otrx es un misterio y en cuanto tal no es asimilable a nuestra manera de estar en el mundo. Se trata de no ejercer un poder que constituya al otrx a nuestra imagen y semejanza, de evitar esa forma de relación. Entender al otrx como un misterio tiene que ver con mantener una relación en la que para ir al encuentro del otrx tengo que salir de mí mismo.

En la propuesta de Granato subyace también la idea de cuerpos que se transforman, un tipo de entrenamiento que se trabaja en la danza butoh, que explora las formas expresivas que promueven la transición de unos estados anímicos a otros y las posibilidades del cuerpo de ir transformándose siguiendo esta mudanza del ánimo. Tanto en la danza butoh como en la propuesta de Granato, el movimiento y el cuerpo son

simultáneamente soporte y medio, materia y estrategia que hacen posible el tránsito de unos estados a otros.

Las manos lideran la coreografía en cuanto que son el canal de relación con el ambiente. Parecen estar movidas por la urgencia de responder a estímulos interiores y exteriores, por el llamamiento de traer el mundo al cuerpo, pero también de sacar el cuerpo al mundo.

A través de las manos se articula una danza donde la mano trae el exterior-ambiente al cuerpo; que a la vez gestiona afectos y sensaciones transformándolas en movimiento, un movimiento que en todo momento reproduce ese *tocar sin tocar*, pero que va cambiando de forma, a medida que ese cuerpo se siente afectado y afecta al ambiente.

Esta forma de abordar las condiciones que permiten la aparición del otro aboga por no asimilar lo distinto y convertirlo en una variante de lo mismo, sino por preservar la alteridad del otro en su radical singularidad.

En la segunda parte de la pieza el artista se sienta en el suelo y los cambios de luz coinciden con que está con una mano extendida frente al público, mientras que la otra está delante de la cara en un gesto que le tapa la boca, pero no la toca, sugiriendo que la actitud sigue siendo permanecer en silencio y a la escucha. Es ahí cuando las luces que iluminan la figura del artista cambian de posición y proyectan sombras en el espacio iluminado. El cuerpo de Granato en movimiento contrasta con una danza de luz y sombras que deja ver formas mutantes que se superponen y cambian de lugar. La intermitencia de la luz provoca la aparición de estas imágenes en una combinación de texturas que estimula la imaginación de la audiencia convocada a un baile de imágenes intermitentes, fugaces y no reconocibles.

En esta escena el cuerpo aparece como receptor y emisor dejando ver su cualidad de *corpomedia* en relación con el ambiente desde una propuesta que piensa al otro de forma indirecta.

Después de la danza de luces y sombras, el círculo de luz que ilumina la figura del artista se estrecha cada vez más, hasta dejar la escena en total oscuridad. Sabemos que Granato se está moviendo en el espacio porque el sonido de sus movimientos se impone al ritmo de la música, hasta que la música y el movimiento del cuerpo se extinguen y la pieza termina.

Este último baile en la oscuridad, que al cabo de un rato como espectadora no se percibe ni tan oscura, ni tan lejana, deja ver en la penumbra las formas de un cuerpo en movimiento que está tumbado en el suelo boca arriba. Destaca en ese cuerpo la agitación de la respiración como función biológica de lo vivo como soporte primario de nuestro intercambio vital con el entorno.

2.2. La experiencia imaginaria de visitar la propia exterioridad en *Clean Room*.

Este análisis propone una aproximación al trabajo que desarrolla Juan Domínguez en la segunda temporada de la serie coreográfica *Clean Room* y explica como esta pieza contiene la potencia para promover una vivencia imaginaria de verse a través de los ojos de otrx, de visitar la propia exterioridad. La experiencia subjetiva de verse “fuera de sí” aparece en *Clean Room* como efecto de una serie de procedimientos estéticos entre los que destaca la disolución de los límites entre realidad y ficción. Explicaré en detalle como se articula esta pieza a partir de la propuesta de situaciones que activamos y habitamos como público, y como la yuxtaposición de situaciones en el marco espacio temporal que propone *Clean Room* configura una heterotopía que acaba resonando en el propio cuerpo como una imaginación fugaz que lleva a una espectadora a verse fuera de sí desde la mirada de otrx.

El texto comienza con la contextualización de este trabajo coreográfico y la descripción de la segunda temporada, necesaria para desvelar los procedimientos estéticos que configuran la pieza como una heterotopía que hace aparecer un lugar “otro”. La ilusión de verse desde la mirada de alguien que nos está mirando aparece en este marco como la posibilidad de visitar la exterioridad del sí mismo. Pongo en relación esta experiencia de distanciamiento de unx mismx con el argumento del cuento *Lejana* de Cortázar donde se relata como Alina Reyes, una joven pianista argentina, siente en su cuerpo los padecimientos de otra persona, una mendiga que vive en un puente de Budapest.

Estas dos experiencias, la que se vive como espectadora de *Clean Room* y la que vive la protagonista del cuento de Cortázar, remiten por un lado a la potencia de la dimensión corporal y por otro a la capacidad de la imaginación para proponer escenarios que fracturan los límites naturalizadas entre yo y otrx. Es en estos espacios otros, en estos lugares fuera de todo lugar, donde la perspectiva corporal aparece de forma inesperada, involuntaria, como la posibilidad de un salir de sí que señala hacia la fragilización de los límites entre yo y otrx.

Planteo que *Clean Room* es capaz de promover una vivencia imaginaria de verse desde la exterioridad de unx mismx como consecuencia de habitar desde el cuerpo una heterotopía que yuxtapone capas de sentido y vínculos con la realidad en un marco espacio-temporal previamente inexistente.

2.2.1 Descripción de la pieza

Clean Room es una serie coreográfica en tres temporadas, siguiendo un esquema de continuidad similar al de las series de televisión, pero sin hilo argumental ni narrativo. Cada temporada está compuesta por seis episodios que ocurren en una semana, a razón de dos episodios por día. Esta idea de una pieza coreográfica en formato serie sugiere que la efectividad de la obra tiene que ver con dilatar la exposición del público a las estrategias artísticas.

Clean Room está pensado para un grupo de espectadores-agentes de entre 50 y 70 personas, los defino como agentes porque su rol es el de activar las situaciones que propone Juan Domínguez, aunque no por ello dejan de ser espectadores de las situaciones que habitan y en distintas ocasiones son además objeto de la mirada de otras personas que no están dentro del marco de la experiencia artística. Este juego de quien mira y quien es mirado es uno de los elementos determinantes que desencadena la imaginación de poder visitar la exterioridad de unx mismx.

Los dos primeros episodios de la segunda temporada convocan a cada persona o a un grupo pequeño de espectadores, en un lugar concreto en un barrio periférico. Este lugar puede ser el puesto de verduras en un mercado, un bar de cañas, la sala de espera de la consulta de un dentista o una tienda de bicicletas. Al llegar, cada uno debe decir una contraseña a quien atiende el establecimiento y a cambio recibe una serie de instrucciones. Siguiendo las instrucciones cada espectador llega a un punto de encuentro donde se reúne todo el grupo y una artista, ejerciendo las funciones de guía, nos explica que vamos a dar un paseo por el barrio y que la única condición es seguirla y permanecer en silencio y sin dispersarnos.

En los 45 minutos que dura el paseo recorreremos calles desconocidas, subimos, bajamos, vemos perspectivas inéditas de la ciudad y también, inevitablemente, somos objeto de la mirada de las personas anónimas que viven en ese barrio y se cruzan con el extraño y numeroso grupo que somos, paseando en silencio, en una especie de romería laica sin ningún símbolo que nos haga identificables a los ojos de los demás. El paseo termina de forma lúdica en un bar, donde nos invitan a una cerveza y nos hacemos una foto de grupo.

El segundo de los tres encuentros de la segunda temporada tiene lugar un día y medio después. En esta ocasión recibimos un mensaje por mail en el que nos piden acudir a una dirección en el mismo barrio. Se trata de un apartamento donde nos espera Juan Domínguez. El apartamento está casi vacío pero hay suficientes indicios como para pensar que hemos sido convocados a algún tipo de celebración. Hay refrescos, cervezas y cosas de picar. Cuando ha llegado todo el grupo, Juan nos presenta a un lector de cartas del tarot peruano que se ofrece a leer nuestro futuro como grupo, y nos informa de que tenemos una misión. En el momento en que empieza la lectura de cartas, Domínguez desaparece. Al terminar el relato de ese imaginario futuro compartido, el médium nos deja encima de la mesa una hucha de cerámica en forma de cerdito y un martillo, y se va.

Rompemos la hucha y dentro hay 1500€ junto a un papel donde está escrito: ¿qué podéis hacer juntos que no podéis hacer solos? A partir de ese momento la situación se orienta a decidir colectivamente el destino del dinero en una asamblea improvisada que reproduce los procedimientos de la democracia participativa en una práctica de acción conjunta. La decisión como grupo fue en nuestro caso entregar la mitad del dinero a la primera persona que sale de la boca del metro más cercana y la otra mitad a una persona

del grupo, una joven artista brasileña, madre de un bebé, para que entregue a su hijo el dinero cuando cumpla la mayoría de edad.

Los dos últimos episodios de la segunda temporada ocurren día y medio después, y como en anteriores encuentros, las situaciones propuestas insisten en entrenar la dimensión imaginativa y la capacidad para acoger desplazamientos inesperados tanto a nivel individual como colectivo. Nos encontramos en el andén de una estación de metro. Allí nos espera Juan Domínguez y al salir del vagón vemos un panel de publicidad enorme donde aparece ampliada la foto de grupo que nos tomamos en el bar al terminar el paseo en el primer episodio.

Después de esa sorpresa salimos del metro guiados por el creador de la pieza. Es domingo a la hora del aperitivo y llovizna levemente. Llegamos a un descampado, donde una banda de música uniformada interpreta en vivo temas pop. Los músicos son personas jubiladas, mayores de 65 años y se toman muy en serio la interpretación. Domínguez nos entrega un sobre pequeñito que contiene una reproducción diminuta de la fotografía que vimos en el andén, mientras suena una versión de trompetas de un hit latino súper pegadizo: *des-pa-cito, suave suavecito, pasito a pasito, nos vamos juntando...*

A una leve señal de Juan empezamos a caminar y como si diéramos la vuelta a un espejo y estuviéramos al otro lado de la imagen, las calles de ese barrio al que miramos cuando empezó la temporada, ahora, nos miran. Vemos cabecitas asomándose desde las ventanas, adultos que se paran a vernos, jóvenes que nos contemplan con media sonrisa. Esta vez somos una romería festiva, un desfile peculiar, lo que Domínguez llama una *spectator parade* (Domínguez, Munilla y Cornago, 2017) que nos coloca como personas individuales en una nueva situación de extrañamiento de lo cotidiano, donde somos foco de la mirada de otros.

El desfile musical sin estandartes ni pancartas termina en el jardín del apartamento que visitamos en anteriores episodios. Juan Domínguez nos había pedido que, para compartir el fin de la temporada, invitáramos a una persona con la que tuviéramos un vínculo afectivo. La segunda temporada termina así con una fiesta en un jardín, entre el estruendo de trompetas, la sorpresa de las personas que nos estaban esperando y la afectividad que se desencadena en un encuentro informal y distendido.

2.2.2 Decisiones artísticas: Sustracción y desorganización del régimen de la mirada

La experiencia imaginaria de salir fuera de sí como espectadora a la que atiendo en este análisis ocurre durante el desfile con la banda de música, bajo la mirada de las personas que nos observan desde las ventanas o al pie de la calle; pero antes de llegar a explicar como se desencadena la imaginación de verse a unx mismx desde fuera, desde la mirada de otras personas, centraré el análisis en las estrategias que modifican los vínculos entre creador-público, realidad-ficción, individuo-colectivo, dentro-fuera, y como entiendo

que estos procedimientos provocan un descentramiento en la audiencia, que se sitúa fuera de lo que sería su lugar como público en una experiencia escénica convencional.

Es interesante no perder de vista que Juan Domínguez es coreógrafo, es decir que su formación y experiencia artística abordan la cuestión del movimiento desde múltiples perspectivas. En este caso se trata de mover la escena y al público fuera del espacio teatral, generar una situación deslocalizada y desterritorializada y también de mover, desorganizar, desplazar la jerarquía del régimen de la mirada en una experiencia escénica. Estos movimientos junto con la operación de infiltrar la ficción en la realidad configuran una heterotopía.

Uno de los procedimientos estéticos que funciona en la deslocalización de la escena y de la audiencia, tiene que ver con una operación de sustracción. Al inicio de la segunda temporada el público asiste a dos sustracciones: la primera saca la escena fuera del espacio teatral, y la segunda hace desaparecer al cuerpo del creador-intérprete del centro de la escena.

Esta operación de sustracción desplaza el contexto de relaciones propio del ámbito de exhibición de la práctica escénica, a la vez que instaura un modo de hacer basado en proponer situaciones. En este sentido, lo radical de la sustracción tiene que ver con el efecto de generar un espacio-otro, un lugar donde a la vivencia de lo cotidiano se superponen una serie de situaciones nuevas. Lo interesante es que este desplazamiento pone el acento en la relación; como señala Claramonte “la clave de articulación y despliegue de lo estético no se halla ni en el objeto ni el en sujeto, sino en la relación en que ambos se coproducen, en el contexto vital, situacional si se prefiere” (2009). En este sentido, el contexto de *Clean Room* amplía el espectro de formas de relacionarnos con el mundo, abriendo la posibilidad a una vivencia imaginaria que encuentra en este entorno un espacio cómodo donde desplegarse de manera efímera.

El coreógrafo Juan Domínguez genera un contexto de relación que desorganiza el reparto de posiciones asignadas en escena sobre quien hace y quien mira. La desaparición del artista y del espacio escénico como articuladores de la mirada desplazan la experiencia del público que es objeto de la mirada de otrxs.

La fragilización de las posiciones entre mirar-ser mirado, hacer-mirar, nosotrxs-ellxs desafía la convención y se sitúa en el entorno de las preocupaciones de la coreografía contemporánea al cuestionar las relaciones de poder subyacentes en el encuentro creador-público, en oposición a un repertorio convencional de interacción con la audiencia que contempla al público como una agregación de singularidades sincrónicamente copresentes, pero sin capacidad de interrelación ni acción.



Foto: La Casa Encendida

2.2.3 La operación de infiltrar la ficción en la realidad

Otra estrategia crucial que potencia y hace resonar todo el resto de operaciones estéticas tiene que ver con acciones sutiles que infiltran la ficción en la realidad. Como espectadora te encuentras con situaciones que contienen el germen de algo insólito, inaudito, fuera de lo común, cuyo efecto inmediato es el borrado de los límites entre realidad y ficción, al menos durante el tiempo que dura la experiencia. En esta situación de extrañamiento los sentidos se intensifican y la atención difusa con la que nos manejamos tanto en el espacio público como en los intercambios sociales de nuestro cotidiano pasa a un estado de alerta lúdica.

Las situaciones porosas ante lo inesperado promueven una actualización constante de nuestra relación con el ambiente que intenta predecir y señalar los límites entre ficción y realidad. La capacidad sensorial del cuerpo en conexión con el entorno juega un papel esencial al situarnos fuera de la zona de confort del espacio teatral y obligarnos como público a simultanear una posición dentro-fuera: dentro porque somos parte de la ficción y fuera porque estamos fuera de nuestros hábitos cotidianos; pero además al activar estas situaciones, nuestro hacer genera una ficción a los ojos de las personas que no son agentes de *Clean Room*, que están fuera. Este modo de relación donde la ficción se infiltra en lo real se instaura al inicio de la temporada con el intercambio contraseña-instrucciones que funciona como un juego de pistas.

El paseo en silencio, sin embargo, entrena la capacidad individual y colectiva de expandir y concentrar la escucha y la atención, que funcionaría así como una práctica de

calentamiento, en el sentido que activa una dimensión que se va a ser esencial a lo largo de toda la experiencia.

Los dos siguientes episodios (lectura de cartas y asamblea improvisada) proponen una experiencia de empoderamiento colectivo que en el caso de Madrid culmina con un acto gratuito que replica el desafío que plantea *Clean Room* al sortear los modos de relación basados en la eficiencia y la productividad para sustituirlos por otros centrados en lo poético como experiencia que emerge de lo imprevisible. La subversión que implica la acción de entregar dinero a un desconocido es una práctica del público como grupo autónomo que contribuye a que los límites entre lo imaginario y lo real se perciban menos sólidos, más porosos y fragmentarios.

El episodio de las cartas del tarot y la asamblea, al igual que el del paseo en silencio, delimitan un espacio de ficción en lo real, funcionan como el equivalente a dos tramas en una serie de televisión o a dos escenas en una pieza teatral y provocan la expansión de la atención, agudizan la percepción y suponen un descentramiento del lugar de clasificación e identificación con el que nos manejamos cotidianamente y que nos permite una relación operativa con el mundo, a la par que nos desplaza hacia otro lugar más ambiguo y menos determinado por la practicidad de las relaciones.

En los dos últimos episodios la acción de ocupar un espacio público reservado a la publicidad con una imagen de grupo hipertrofiada, de un grupo que no existe más que como agregación de singularidades unidas por la experiencia conjunta de activar situaciones, es también una forma de hacer un vacío en la cadena de sentido y utilidades del mobiliario urbano, al sustituir la presión de la publicidad por una imagen que no vende nada, que no es reconocible para nadie fuera del pequeño grupo de agentes espectadores-participantes.

La misma foto que vemos ampliada en el andén del metro es la que el creador entrega a cada persona en un sobre pequeño cuando nos encontramos con la banda de música popular. Esa foto pequeña, este pedacito de cartón brillante es literalmente un *souvenir*, una imagen que será un recuerdo y cuya aparición anuncia en cierta forma nostálgica, que se acerca el final de la experiencia.

Justo en ese momento empezamos a caminar y es en esa superposición de sentidos inesperados cuando se produce una colisión de preguntas: ¿quiénes somos? ¿qué grupo somos? ¿qué hago aquí? ¿quiénes son esas personas que nos miran? Como espectadora y como público volvemos a experimentar una situación de extrañamiento de lo cotidiano, y desde ese lugar permeable y poroso, somos objeto de la mirada de otros.

Sugiero que la efectividad estética y política que activa *Clean Room* funciona a nivel molecular, micropolítico, entendiendo por micropolítica “la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante” (Rolnik y Guattari, 2006, p.202). La efectividad molecular es un efecto colateral a la

experiencia de ser cooperante de las situaciones que plantea *Clean Room*. Esta efectividad tiene que ver esencialmente con un efecto de acumulación mediante el que interiorizamos la posibilidad de borrado de los límites entre realidad y ficción. Un borrado que inevitablemente también afecta y tiene efectos sobre nuestros cuerpos que ocupan un lugar otro, una heterotopía.

2.2.4 *Clean Room* como heterotopía

El concepto de heterotopía sirve en este análisis como herramienta conceptual para describir como *Clean Room* se constituye en un lugar otro, un lugar fuera de todo lugar, dos características esenciales de las heterotopías. Primero desarrollaré en qué sentido el concepto de heterotopía es pertinente para el análisis de este trabajo coreográfico y después abordaré los efectos en la audiencia de *Clean Room* como construcción heterotópica.

El título de esta serie coreográfica, *Clean Room*, remite a un espacio no contaminado sometido a una serie de parámetros de control que permiten la producción y la investigación del comportamiento de determinados materiales. Llevar esta idea al contexto coreográfico remite al interés de Juan Domínguez por generar situaciones que funcionen como espacios de ensayo, de pruebas, como lugares con la potencia de articular subjetividades, entendiendo la subjetividad como “un poder realizativo –performativo- que abre la posibilidad a que la vida sea constantemente inventada y reinventada” (Deleuze apud Lepecki, 2009, p.24)

Esta apertura a la reinención de la vida pasa por el establecimiento de un vínculo entre la audiencia y la propuesta artística. Este vínculo se genera en el momento en que el público hace parte de las situaciones, porque es ahí donde se establece la primera condición de la relación entre el espectador y la pieza: lo que se espera del público es que se deje mover de un sitio a otro, que *ponga su cuerpo*. El trabajo de Domínguez opera entonces a partir de una “activación subjetiva y política del cuerpo del otro”⁴, de los cuerpos del público. La disponibilidad de la audiencia y su compromiso con la propuesta desde la dimensión corporal son parte esencial de la experiencia.

La idea de heterotopía como *lugar otro*, como una capa transversal disruptora de la realidad la desarrolla Foucault a partir de una invitación para pensar las relaciones entre utopía y literatura. La primera formulación de este concepto aparece en el marco de una conferencia en *Radio France* en donde Foucault reflexiona sobre las características que definen las heterotopías como “lugares otros” presentes en todas las sociedades y grupos humanos, y que van cambiando a lo largo del tiempo.

⁴ “*Poner el cuerpo*” (2012, p.50) se cita como una de las estrategias del activismo artístico en los años 80 en América Latina en el proyecto de investigación de la Red de Conceptualismos del Sur que dio origen a la exposición *Perder la Forma Humana* que se presentó en museos e instituciones en América Latina. En España la exposición se vio en el Museo Reina Sofía en 2012.

Lo esencial de una heterotopía es ser un lugar fuera de todo lugar que emerge a partir de la yuxtaposición de espacios habitualmente incompatibles. La heterotopía en la que se constituye *Clean Room* a partir de los procedimientos estéticos descritos anteriormente (infiltrar la ficción en la realidad, descentramiento de la audiencia y desplazamiento en el régimen de la mirada) se erige como un desafío lúdico a los usos convencionales del espacio. Este desafío funciona a partir de lo que Foucault define como “impugnaciones míticas y reales del espacio en que vivimos” (2010, p.21).

Clean Room como heterotopía convoca nuestro cuerpo y nuestra capacidad de imaginar y la pone a jugar en situaciones fuera de lo cotidiano en una práctica que cuestiona, entre otras cosas, la eficiencia y la practicidad como criterios hegemónicos en los usos del espacio y en las relaciones sociales.

Foucault reconoció el teatro como heterotopía porque “hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles” (2010, p.25). En el caso de *Clean Room* el rectángulo del escenario desaparece y la escena se diluye en distintas situaciones, en espacios públicos y privados de un barrio periférico de la ciudad donde se presenta. La heterotopía de la escena está ligada al espacio, pero también al tiempo, porque la potencia de la heterotopía como desafío a la realidad se actualiza a la manera de la fiesta, en cada celebración, en cada reinención de la relación. *Clean Room* reformula este vínculo temporal festivo saliendo de la convención de la escena, encontrarse un día a una hora, mediante una convocatoria repetida. En el caso de *Clean Room*, la convocatoria a la actualización festiva de la que habla Foucault conlleva el compromiso de asistir a todas las celebraciones.

Otro de los aspectos importantes es que las heterotopías funcionan “creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como si fuera una ilusión”. (2010, p.30). Crear una ilusión se puede interpretar como poner en práctica la capacidad de imaginar. *Clean Room* fabrica una heterotopía al plantear un territorio híbrido donde se han disuelto parcialmente los límites entre realidad y ficción, un terreno propicio a la imaginación.

Determinante también en la experiencia de la heterotopía *Clean Room* es la casi total ausencia de conectores que relacionen los episodios, que unan una situación con otra. No hay indicadores que al modo de las tramas narrativas en las series de televisión sostengan y compongan un relato. La generación de sentido es una tarea de la audiencia, de cada persona singular que pone a jugar su repertorio imaginario de proyecciones, saberes y experiencias. En este sentido la pieza se articula como un entrenamiento en la capacidad de imaginar.

La heterotopía tiene sentido en relación, es decir que manifiesta su potencia de subversión respecto al resto de espacios. Tomando en cuenta esto, Foucault clasifica las heterotopías según sean sus sistemas específicos de apertura y cierre, es decir, según la forma en que se relacionan con el resto de espacios. Hay así heterotopías cerradas sobre sí mismas como los *hammams* musulmanes a los que se entra y se sale siguiendo unos

determinados ritos de purificación; las hay absolutamente abiertas como las habitaciones destinadas a los visitantes de paso en las casas del siglo XVIII que estaban abiertas de día y de noche pero que no daban acceso a la parte donde vivía la familia, como un tipo de lugar donde se está a la vez dentro (protegido frente a los peligros del espacio público) y fuera (excluido de la cotidianeidad de la vida doméstica); y por último las heterotopías que parecen abiertas pero en las que solo entran quienes han sido iniciados.

En relación a esta clasificación, *Clean Room* pertenecería a esta tercera categoría de heterotopías, las que parecen abiertas, pero a las que entran solo los iniciados, iniciados que son parte de las situaciones y operan como agentes-espectadores que actualizan la propuesta.

Clean Room como heterotopía efímera, como experiencia espacio-temporal contiene y refleja los vínculos con el espacio y en la medida en que habitamos esos *lugares otros*, experimentamos su dimensión corporal, los efectos en el cuerpo de esta práctica coreográfica que entrena nuestra capacidad de imaginar.

2.2.5 La dimensión corporal

Clean Room como heterotopía modifica la relación con el espacio en dos dimensiones: la imaginaria simbólica y la corporal relacional. La imaginaria simbólica amplía las posibilidades de lo sensible y el repertorio de lo real, es decir qué es lo que puede o no puede pasar en la calle, mientras que la corporal relacional señala como el entrenamiento en la expansión de la atención desplaza la primacía del vínculo utilitario con el espacio abriendo camino a una experiencia imaginaria de un cuerpo capaz de salir fuera de sí por efecto de la mirada de otros.

El primer movimiento de esta coreografía que saca al público del centro a la periferia tiene un efecto corporal: la deslocalización de nuestros cuerpos como audiencia que salen del teatro para ocupar un “lugar otro”. A la deslocalización del cuerpo se suma la operación de infiltrar la ficción en la realidad que desestabiliza las convenciones sobre la relación con lo que nos rodea. Esta sensación de excepcionalidad lúdica, en donde no se vislumbra una sombra de amenaza, (porque para eso estamos en un entorno controlado), deja un margen de tiempo mayor que el de una experiencia escénica convencional para entrenar nuestra capacidad de imaginar.

El interés de Juan Domínguez por el compromiso con el público a quien se le pide que asista en el transcurso de una semana a todos los episodios de una misma temporada, tiene como objetivo generar un efecto de acumulación. La sucesión de situaciones extraordinarias (pasear en silencio por un barrio desconocido con un grupo de gente relativamente ajena y terminar en un bar haciendo una foto de grupo; decidir el destino de 1500€ en una suerte de comunidad urgente cuyos destinos se unen en una acción gratuita después de una tirada de cartas de tarot con un vidente latinoamericano; o formar parte de un desfile de calle junto a una banda de músicos jubilados que tocan canciones pop) son

experiencias fuera de lo cotidiano que se van sumando, van agregando capas a una realidad que en la experiencia de esta pieza se desintegra y se reinventa, se actualiza a cada instante.

Esta pieza se construye como heterotopía desde la insistencia por habitar un lugar fuera de todo lugar. Esta propuesta conlleva una alteración del régimen de la mirada que se intensifica en una de las escenas finales, en la *spectator parade* con banda de música, en donde la desorganización de los flujos de la mirada respecto a una experiencia teatral convencional llega a su punto álgido. El ejercicio de la mirada en cuanto mirar y ser mirado aparece como una práctica a través de la que se ocupan las dos posiciones de manera simultánea, estas dos posiciones se vuelven así porosas, se yuxtaponen y aparecen como intercambiables.

Los efectos corporales de este doble desplazamiento (estar en un lugar otro y ser mirado por otros) abren la puerta a la posibilidad de imaginar una experiencia singular de visitar la propia exterioridad, un salir del cuerpo para verse desde fuera, desde la mirada de otro cuerpo. ¿Y si mi cuerpo fuera el cuerpo de esa persona que me mira? ¿qué pasaría si me veo desde los ojos de otro? ¿es posible visitar la exterioridad de uno mismo?

Estas preguntas emergen como una sensación, consecuencia de los efectos en el cuerpo de la fabricación de una heterotopía en donde la realidad y la ficción se disuelven. Se trata de una situación híbrida donde fragmentos de ficción y realidad convocan la capacidad imaginativa de cada espectador singular que da sentido a todo ese conjunto de capas yuxtapuestas de “estares” y “lugares” otros.

2.2.6 La lejana de Cortázar o la performatividad de la imaginación

La experiencia corporal de habitar un lugar fuera de todo lugar como efecto de la disolución de los límites de lo real instala esa posibilidad de visitar la exterioridad de nosotros mismos.

Pongo en relación esta ficción con el relato *Lejana* de Cortázar porque comparten la centralidad de la dimensión corporal y plantean una situación equivalente en cuanto a la posibilidad de imaginar el propio cuerpo fuera de sí.

En el caso de *Clean Room* esta ficción aparece en la *spectator parade*, cerca del final, coincidiendo con un momento en el que todos los procedimientos estéticos que articulan la pieza como heterotopía alcanzan su máxima intensidad. Ocurre cuando a la experiencia de mirar y ser mirado en el espacio público se superpone la operación de infiltrar la ficción en lo real con la foto de grupo gigante en el andén del metro y la situación fuera de lo común de participar de un desfile con banda de música. En esta situación al borrado de límites entre realidad y ficción se suma la experiencia de mirar y ser mirado, de formar parte del desfile y a la vez ser mirado por las personas que asisten a la escena como transeúntes, sin vínculos con el resto de las experiencias de *Clean Room*.



Foto: Rafael Munilla

Estas estrategias artísticas llevan a una situación de empoderamiento del espectador, en donde lo que se está entrenando es la capacidad imaginativa, y es en este contexto en el que aparece la sensación de poder salir del propio cuerpo para verse desde la posición de cualquiera de esas personas que están mirando la escena desde la ventana. Es una sensación corporal que aparece como una manifestación efímera de la contingencia del cuerpo, que actualiza la posibilidad de un cuerpo fuera de sí, que puede asistir a la exterioridad de sí mismo.

En el cuento *Lejana*, el argumento cuenta como un personaje siente en su cuerpo que es otra. En ambos casos, pese a que en el cuento lo que se relata es la experiencia en primera persona de un personaje imaginario y que en *Clean Room* lo que se está contando es la imaginación de una espectadora, lo que tienen en común estas dos situaciones es que hablan de la aparición de algo inesperado, involuntario, inconsciente, innecesario, contingente, características que sitúan la experiencia singular como espectadora en *Clean Room* y la del personaje de Alina Reyes “fuera de la lógica”, de los acontecimientos que se rigen por las leyes de causa-efecto y que son reproducibles a voluntad. Este estar fuera de la lógica configura las sensaciones en el cuerpo como expresiones de un estar fuera de sí

que apuntan a la posibilidad de intercambio con otrx, un intercambio que es el final del cuento de Cortázar y hacia donde apunta la sensación corporal en *Clean Room*.

El relato *Lejana* está incluido en *Bestiario* (1951) el primer libro de cuentos de Cortázar. Cuenta la historia de Alina Reyes una joven pianista que vive en Buenos Aires. La protagonista del relato siente en su cuerpo los padecimientos de otra mujer, una mendiga que vive en un puente en Budapest. Cuando *Lejana* aparece, que es algo que la protagonista no puede controlar, la sensación no es sólo que siente el cuerpo de otra persona en su cuerpo, sino que toda su realidad alrededor se desintegra e inevitablemente se siente extraña, ajena, desvinculada de su vida y de la experiencia que tiene de sí misma. Alina Reyes percibe entonces su propio comportamiento como un falso yo, a la vez que identifica su verdadero yo con esa “otra” *Alina* que existe en la distancia.

Los elementos comunes y las diferencias que hacen posible la experiencia imaginaria de visitar la exterioridad de una misma que ocurren tanto en *Lejana* como en *Clean Room* se configuran a partir de la emergencia de sensaciones corporales que manifiestan la posibilidad de un orden fuera de la voluntad y de la conciencia. El valor de estas experiencias imaginarias radica en que hacen visibles agencias de relación que han desaparecido al quedar fuera de la hegemonía de la identidad como eje central, en que diluyen la integridad del “sí mismo” y hacen ver como esta supuesta unidad integradora es a la vez una construcción que desvía al ámbito de lo imaginario la posibilidad de asistir a la propia exterioridad.

Lejana es un diario íntimo contado en primera persona. En el relato de la protagonista destacan varias cosas, que Alina Reyes no tiene el control sobre las apariciones de la lejana, que cuando aparece la lejana toda su realidad pierde sentido y que el cuerpo ocupa el lugar central cuando Alina siente los padecimientos de la mendiga.

En *Clean Room* la ficción de imaginarse a una misma desde la mirada de otrx es también una experiencia singular en primera persona, con la diferencia de que mientras que en el cuento de Cortázar Alina Reyes siente de una misma presencia repetida (la de la lejana) en su cuerpo, lo que emerge en *Clean Room* es la ficción de imaginar la posibilidad de ver el propio cuerpo desde la perspectiva de otra persona.

La experiencia imaginaria tiene que ver con dos cosas, por un lado con la emergencia incontrolada de la dimensión corporal y por otro con el tránsito entre realidad y ficción. Ni la aparición de la lejana en el cuento, ni la sensación corporal de poder verse desde la perspectiva de la persona que está mirando por la ventana en *Clean Room* son operaciones intelectuales, son sensaciones del cuerpo, y tanto en el cuento como en la pieza coreográfica los límites entre realidad y ficción están disueltos. En el caso del cuento se diluyen por la irrupción de la lejana, mientras que en *Clean Room* por efecto de múltiples desplazamientos, por la insistencia en la pieza de colocar el cuerpo del espectador en lugares otros.

Mientras que en *Lejana* la protagonista percibe su realidad como irreal desde el momento en que siente el cuerpo de la lejana en su cuerpo, en *Clean Room* es la inflación de ficción en la realidad la que provoca la sensación inasible de que es posible estar fuera de sí y ocupar la posición de otro cuerpo, del cuerpo de alguna de las personas que nos mira.

Quizás esta imaginación de ser la persona que mira por la ventana no sea más que una interferencia, una proyección inconsciente que pretende actualizar la disciplina del cuerpo del espectador en escena y devolverlo a un lugar confortable desde donde mirar sin poner el cuerpo, pero incluso aunque así fuera, esta intención de volver a un espacio protegido fracasa estrepitosamente al revelar la contradicción entre la memoria del cuerpo como espectadora con la actualización empoderadora de esa experiencia en el presente. Y es esta contradicción la que se abre a una experiencia imaginaria que consiste en verse a una misma, como en el cuento, desde la exterioridad, desde la distancia. En ambos casos, la intrusión de una realidad en otra y el paso de lo real a lo fantástico, se produce en tanto que el dispositivo integrador de la identidad está suspendido y permite la emergencia de otra subjetividad.

La posibilidad de verse fuera de sí que opera en el ámbito de la ficción, ya sea como relato en el cuento de Cortázar, o como destello imaginario como espectadora en *Clean Room* remiten de nuevo a la idea de heterotopía en el sentido que “tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (Foucault, 2010, p.75) La heterotopía sería entonces un lugar donde habita la alteridad, el espacio de la exterioridad de lo radicalmente otro. *Clean Room* como heterotopía desorganiza los sistemas jerárquicos de legitimación de lo real abriendo un camino, que como pasa en el cuento de *Lejana*, funciona desde su propio discurrir como suspensión, interrupción y obstáculo a lo real.

La segunda temporada de *Clean Room* opera como un dispositivo artístico capaz de introducir una fisura en la condición de entidad estable de la audiencia como grupo y del espectador como singularidad. En este sentido *Clean Room* es una práctica de desterritorialización, un movimiento micropolítico que entrena la imaginación desde la dimensión corporal, desde el destello fugaz de una vivencia corporal, ese imaginario visitar la exterioridad de una misma que favorece el despliegue de formas de relación mutables que se actualizan de maneras múltiples desafiando las ideas de unidad, lógica y racionalidad.

La pieza reconoce el lugar relevante de la dimensión corporal en la potencia performativa de la imaginación, no solo por su capacidad de informar sobre la relación con el entorno, sino por su valor para proyectarnos fuera de nosotros mismos, para pensar la imaginación como un campo de posibilidad.

2.3. La ficción de *sacarse las tripas* en *La mitad (una celebración)* de Jaime Vallauré

Pensar la alteridad como el territorio del otro que no soy yo está interiorizado en nuestra experiencia del mundo porque reproduce una forma de relación entre el individuo y la sociedad, una relación que se nutre con la idea naturalizada de un individuo autónomo e independiente.

Esta ficción de autonomía individual es, como señala Vladimir Safatle apuntando a la historia de la filosofía política, la que funda nuestra idea de libertad, una libertad que se construye como inalienable a partir del siglo XVII ligada a la propiedad del sí mismo. Esta vinculación de la concepción de libertad a la idea de autonomía personal ahonda en la separación entre yo y otros y concibe un modo de ser que interioriza la autonomía como forma de relación entre el yo y los otros.

Este modo de ser basado en la individualidad y anclado en la propiedad del cuerpo propio, del “sí mismo”, no es sin embargo el único posible. Como señala la antropóloga Strathern las sociedades melanesias, “más que [como] entidades unitarias, entienden su propio cuerpo como una amalgama de partes separadas” (Strathern apud Schlanger, 2008, p.159). Este debate entre el cuerpo y el “sí mismo” es central en la antropología en tanto que apunta a la hegemonía de la individualidad solo como una (entre otras) de las posibilidades de ser en el mundo. En esas otras maneras de ser en el mundo la dimensión corporal es central. Si para los melanesios tiene que ver con la idea de la mezcla de una serie de partes separadas del cuerpo, hay comunidades al sur de la India que consideran su cuerpo como “permeable” y en lugar de pensar en su cuerpo como autónomo entienden que está en relación con otros desde del intercambio de fluidos a través de la comida y el sexo.

Pensarse de otras formas como hacen las comunidades arriba mencionadas determina las agencias con los demás y con las cosas; y señala hacia otras cosmovisiones como guías posibles desde donde abordar diferentes formas de relación. Pero mientras llega ese momento de transformación colectiva en la manera en que nos pensamos en el mundo, la escisión entre yo y otro(s), propia de nuestra cultura occidental sigue ahí señalando el espacio de la relación como un campo de tensiones.

Ya sea porque en nuestro encuentro con el otro lo asimilamos y lo integramos en nuestras categorías sensibles de ver y experimentar el mundo, o ya sea porque somos engullidos por las maneras de entender y ver el mundo de otros, el hecho es que en el núcleo de la relación humana late el conflicto. Un conflicto que en su grado extremo lleva a la exclusión y a la aniquilación del otro como ha pasado y pasa con las miles de personas carentes de la posibilidad de duelo en el mundo, como señala Butler: “Ser digno de ser llorado es una condición que uno tiene como ser viviente, como alguien cuya posible pérdida importaría a otros. Y así, esa condición no llega solamente en ocasión de la pérdida, también caracteriza una vida en su valor vivo”. (2017, p.18) Sin entrar en el análisis de la distribución diferencial del duelo, lo cierto es que las dificultades por

conciliar la relación con unx mismx, la del yo con los demás, y la de lxs demás conmigo son fácilmente reconocibles para cualquiera.

La performance de Jaime Vallauré *La mitad (una celebración) 5.0* aborda estos conflictos. Trata de como sentimos que nos ven lxs demás, de como nos vemos a nosotrxs mismxs y también de lo que podemos hacer, o no, para cambiar esta situación desde una instancia de ficción.

La mitad (una celebración) 5.0 es la puesta en escena del cincuenta aniversario de un hombre que decide pasar su cumpleaños en una isla desierta del Mediterráneo Oriental. La pulsión que le mueve a separarse de su grupo afectivo tiene que ver con esas tensiones que he apuntado y nos sirve como un caso de estudio desde donde abordar la cuestión de la alteridad entendiéndola como una construcción ficcional que hacemos del otrx y que los demás hacen de nosotrxs.

El punto de partida es la perspectiva de un creador que ante la vivencia de la crisis permanente del “sí mismo”, se repliega en un territorio de ficción desde donde su personaje autoficcionalizado expande la incomodidad de estar inmerso en un entorno acelerado que le demanda adaptación y reciclaje constante.

La pieza aborda dos conflictos simultáneamente, el de cómo nos ven los demás con la inherente violencia de esa mirada que en una parte nos limita y en otra pide de nosotrxs más de lo que nos sentimos capaces de dar; y por otro, el conflicto de la imposible igualdad del individuo consigo mismo, que apunta a la identidad como una construcción ficticia, donde queda solo negociar, llegar a algún tipo de acuerdo precario que nos permita al menos parcialmente, reconocernos y ser reconocidos por lxs demás como condiciones previas para el encuentro con el otrx. De esta batalla, que a menudo se libra entre cuerpo y lenguaje, habla Santiago Alba Rico al señalar que como seres humanos estamos inmersxs en un combate peculiar, “como animales a cada rato somos distintos de nosotros mismos, mientras que como sujetos lingüísticos intentamos clavar una estaca en el tiempo” (2017, p.51)

Las estrategias estéticas en este trabajo artístico pasan por la sobriedad en el uso de elementos en escena y por un procedimiento de ficción autobiográfica, cuya primera consecuencia es el despliegue de una identidad múltiple que expresa sus contradicciones tomando el cuerpo como lugar donde se juega esa batalla entre la estabilidad y el cambio, la permanencia y la itinerancia, la mirada de los otrxs y la experiencia íntima del ser.

Una vez explicados los procedimientos estéticos desde los que se construye este trabajo escénico me centraré en la ficción de sacarse las tripas como una acción que hace estallar la centralidad de la dimensión corporal en un momento clave de la pieza, en el momento de la transformación del personaje. Analizaré como entiendo que esta acción coloca al cuerpo de ficción del personaje en primer plano y como este trabajo permite reflexionar sobre la relación de una persona con el mundo a través de un gesto capaz de

expresar el momento de crisis del personaje cuando siente que la identidad con la que los demás le reconocen le aprisiona.

Sacarse las tripas en esta performance es una metáfora de transformación que culmina un proceso imaginario de mutilación, desmembramiento, desintegración y ruptura que llevan al personaje hacia una elaboración nueva de sus relaciones con el mundo. Relacionaré estas acciones en escena agrupadas por el denominador común de la desorganización corporal con el comportamiento de figuras imaginarias, personajes como el *trickster* medieval de cuentos y leyendas que se presentan ante los demás desde un cuerpo desorganizado que tiene como finalidad señalar los límites de ingreso y exclusión en una comunidad.

2.3.1 Sobriedad y lenguaje de la performance

Uno de los procedimientos estéticos de la poética de Vallaure es la sobriedad de elementos escénicos heredada del lenguaje de la performance, que el creador formula como “trabajar con lo que hay”. Desde este principio organizador Vallaure compone visualmente la escena contraponiendo dos planos que operan en la sala negra del teatro como un fondo y una figura. En el fondo un pase de diapositivas y en primer plano la figura del artista en escena. Las imágenes del fondo muestran el paisaje de la idílica isla mediterránea donde se supone que está ese personaje de ficción y aparecen subtituladas como si fueran una proyección de cine mudo. Este pase de diapositivas que vemos desde la platea articula una secuencia de sentido que muestra el entorno del personaje, describe lo que pasa fuera y a su alrededor, a la vez que lo inscribe en un tiempo y en un lugar. Por los textos escritos sabemos que se trata de una isla en el Mar Adriático, que ha sido abandonada después de la guerra de los Balcanes, y que el personaje tiene una misión, que es la de recoger tapones de plástico. Este plano de sentido, que hace una narración paralela actúa como un paisaje de fondo y se contrapone con el cuerpo y la voz del artista. Esta contraposición entre fondo y figura a nivel visual permanece estable durante toda la pieza y esta estabilidad contribuye a sostener la incertidumbre de las acciones y el errático discurso del artista que habla para sí mismo en una especie de monólogo interior que articula una conversación entre esa multiplicidad de identidades heterónimas desplegadas en escena y que se escucha desde la platea como un susurro amplificado.

La obra no incorpora en el espacio más elementos escénicos que los descritos. La austeridad de recursos visuales, el que se mantengan estables y que compongan un espacio escénico con un fondo que representa el entorno del personaje y una figura que es el cuerpo del artista en primer plano, contribuyen a reforzar la preeminencia del tema central de la pieza: el cuerpo como espacio paradójico donde chocan la propia percepción de un mismo con el sentimiento de cómo somos percibidos por los demás.

2.3.2 Ficción autobiográfica como estrategia de despliegue

Vallaure elige la fecha de su cumpleaños para poner en escena a un personaje de raíces autobiográficas, en una operación cuyo primer efecto es entrelazar los cuerpos del creador, del artista en escena y del personaje haciéndolos coincidir en un tiempo común.

La elección del cumpleaños inscribe el cuerpo de ficción del personaje en el tiempo del cuerpo del creador y la autoficción le sirve como estrategia para hacer balance de su vida, una especie de estado de la cuestión de quién soy y dónde estoy. A ese estado de la cuestión responde en escena con un personaje de ficción que en lugar de presentarse como acabado y completo se resiste a esa supuesta unidad y se obstina en desdoblarse, desmembrarse y multiplicarse. Con estas operaciones el personaje de ficción es capaz de quebrar ese “sí mismo” que le incomoda y dejar paso a otras construcciones más acordes con su momento vital. La pieza pone en escena la tensión entre el acto simbólico de la celebración del cumpleaños como actualización de las redes afectivas y el desasosiego de un personaje de ficción que quiere escapar de esa convención.

La ficción autobiográfica permite ese tránsito fluido entre las instancias ficcionales de creador, artista en escena y personaje, y es, al igual que la sobriedad en el uso de recursos escénicos, una característica propia de la poética de Vallaure. Estos dos procedimientos artísticos aparecen también en otros de sus trabajos, como ocurre por ejemplo en la performance *Lo Latente* (2018) en donde convoca al público a visitar el estudio de un arquitecto convertido en galería de arte en la que se exponen dibujos hechos por Vallaure en su faceta de artista visual. La visita al estudio del arquitecto se convierte así en la visita guiada de un *Vallaure artista en escena* que habla en tercera persona del *Vallaure artista visual*, replicando con este juego la misma estrategia de despliegue y multiplicación de personajes autoficcionalados. La ficción autobiográfica como procedimiento estético pone en evidencia los desajustes y las tensiones en la construcción de las relaciones con lxs demás.

La intención de Vallaure es presentar esta performance una vez al año coincidiendo con la celebración de su cumpleaños y hacer una instantánea de la interacción del personaje consigo mismo y con lxs demás. En coherencia con la propuesta y con el carácter mutante y orgánico del lenguaje de la performance, la propuesta cambia en cada presentación.⁵

2.3.3 Humor y exceso como fractura a lo real

Otro de los procedimientos habituales en la poética de Vallaure es el recurso al humor. Su personaje autoficcionalado visibiliza, desdobra y fractura los ensamblajes

⁵ Peggy Phelan señala el presente como territorio propio de la performance, en cuanto que “representación sin representación” y apunta el carácter subversivo del lenguaje de la performance en cuanto que “perturba la maquinaria suave de representación reproductiva necesaria a la circulación del capital” (1993).

naturalizados de una forma de vivirnos que manifiesta la tensión entre la identidad social construida y el empuje de la actualización de nuestra forma de relación con el mundo.

La audiencia reconoce el conflicto desde el comienzo de la pieza gracias a las tribulaciones del monólogo interior del personaje que discute consigo mismo. Esta forma histriónica de mostrarse al público ejercita el desbordamiento, el exceso y remite a la figura del bufón con quien “penetra algo de lo caótico o dionisiaco en un orden social caduco, para disolverlo” (Schajowicz, 1990, p.301). La actualización de la potencia de lo bufonesco tiene que ver con la reivindicación de la libertad. “El bufón es un creador, no de belleza, sino de libertad espiritual” (Welsford, apud Schajowicz, 1990, p.322).

El humor y el exceso son procedimientos que sirven al creador para mostrar un conflicto y hacer una fractura en lo real. Mostrándose como un bufón caótico denuncia la distancia entre la identidad construida y la necesaria actualización a la que obliga el paso del tiempo. Esta operación del personaje que reorganiza su relación con el mundo pasa por su propio cuerpo como vemos en la acción de sacarse las tripas..

2.3.4 Sacarse las tripas como metáfora de transformación

La pieza se plantea como un crescendo que va del monólogo interior que percibimos como un susurro amplificado a la radicalización de las acciones en escena. En el momento de mayor intensidad, en ese rí-fí-rafe que el artista se trae consigo mismo, Vallaure saca de dentro de la chaqueta, como si fuera de dentro de su cuerpo, una ristra de salchichas de carne a modo de intestinos humanos. Es la expresión del esfuerzo supremo por arrancarse de sí “lo que le sobra”, por deshacerse de aquello que no le pertenece. La acción de sacarse las tripas funciona como una metáfora de la transformación de la identidad del personaje autoficcional que crea Vallaure en esta performance. Un personaje que lleva al extremo histriónico la contradicción entre la resistencia al cambio y la necesidad de reajuste a través de la transgresión simbólica de los límites del cuerpo.

El cuerpo del personaje de Vallaure se coloca en escena como eje de la experiencia y hace posible esta singular articulación que pasa por el desdoblamiento primero, después por la mutilación y termina en el gesto radical de sacarse las tripas. El desdoblamiento autoficcional hace aparecer una multiplicidad de interlocutores con voz propia en escena y la acción de sacarse las tripas destruye la unidad indivisible del cuerpo del personaje como paso previo a otras posibles configuraciones corporales.

Este juego de desdoblamiento y multiplicación se manifiesta en escena a través de acciones que desintegran el cuerpo: sacarse las tripas, arrancarse mechones de pelo, quitarse trozos de carne. Estas falsas mutilaciones y los manejos posteriores que convierten los pedazos de carne en marionetas con el sólo gesto de añadirle unos tapones de plástico, ensayan en escena nuevas configuraciones corporales que apuntan hacia otras composiciones y relaciones con el mundo. La desintegración del cuerpo de ficción del personaje destruye ese “sí mismo” como primer paso para la transformación.

Vallaure pone en escena un cuerpo de ficción que se auto-mutila. Lacan señala como la imagen del desmembramiento y la desintegración del cuerpo es materia del arte y de los sueños:

[...] este cuerpo fragmentado se muestra regularmente en los sueños [...] Aparece entonces bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados [...] que adquieren alas y armas para las persecuciones intestinas, los cuales fijó para siempre por la pintura el visionario Jerónimo Bosco, en su ascensión durante el siglo decimoquinto al cénit imaginario del hombre moderno. (Lacan 1988, p.103)

Este pasaje vincula cuerpo, imaginación, fragmentación y arte. El cuerpo fragmentado amenaza la unidad ilusoria del yo que según Lacan se alcanza en el estadio del espejo cuando se toma conciencia de la integridad del cuerpo al asumir como propia la imagen del cuerpo como un todo integrado. La aparición del cuerpo fragmentado en esta performance desafía esta certidumbre y destruye la indivisibilidad y la individualidad como principios corporales rectores en nuestras relaciones con el mundo.

La operación del desmembramiento es la expresión de un momento crítico, pero también es una provocación. Vallaure lo explica:

En un momento que el personaje está enfadado y no puede más, se saca las tripas. Saca tripas y tripas. Y esto es un truco, un truco porque es una forma de modificar la manera en que el otro te mira. La intención de la acción es esa: ser capaz de modificar cómo te mira el otro. (Vallaure 2017).

En este comentario Vallaure asume el poder de la ficción para escapar de la mirada del otro en el momento en que sentimos que proyecta sobre nosotros atribuciones de sentido frente a las que no nos sentimos representados y se articula como una sublevación desde la dimensión corporal.

La fragmentación y la multiplicidad dejan paso a reconfiguraciones que tienen que ver con las transformaciones del cuerpo por el paso del tiempo y con los cambios del entorno que modifican de manera dinámica nuestra inscripción como parte de un sistema de relaciones afectivas, sociales, económicas, políticas, geográficas e incluso poéticas.

La mutilación-fragmentación del cuerpo del personaje es por tanto una acción simbólica que intenta afectar la realidad alrededor. En este sentido se trata de una actividad que propone una relación autoplástica con el exterior de manera que la intervención sobre el propio cuerpo permite modificar la realidad.

2.3.5 Recomposición y el *trickster* medieval

Esta forma de relación del personaje con su entorno comparte características con la figura del *embaucador autoplástico* que Alba Rico define en su ensayo *Ser (o no ser) un cuerpo* (2017, p. 97). Bajo esta descripción el filósofo agrupa a personajes mitológicos, como el nórdico dios Locki, o el *trickster* medieval, capaces de fragmentarse y recomponerse de maneras insospechadas. Las diferencias de estas figuras con el personaje de Vallaure están en que el *trickster* parte de una indeterminación inicial: no son hombres ni mujeres, ni tienen una forma concreta, una manera de mostrarse definida, mientras que el personaje de esta performance sí.

Lo que compartiría con este tipo de figuras autoplásticas serían las capacidades de desdoblarse, mutilarse, fragmentarse y multiplicarse, que señalan la volatilidad del cuerpo y ponen en juego sus límites, al tiempo que cuestionan los criterios de pertenencia a una comunidad dada.

Estos embaucadores, entre los que incluyo al personaje que presenta Vallaure, tienen una función ambivalente, porque al tiempo que escenifican en la ficción la fragmentación y las metamorfosis del cuerpo individual, cumplen una función integradora haciendo visibles los límites del cuerpo individual en el tejido social del que forman parte.

El desdoblamiento, la mutilación y el desmembramiento de este personaje *embaucador* terminan en una recomposición y en ese momento como audiencia nos enteramos de que la comunidad a la que pertenece el personaje le ha preparado una fiesta sorpresa. Esta fiesta sorpresa desbarata los planes del personaje de ficción pero completan el planteamiento de la pieza porque suponen la inevitable irrupción de las relaciones con el entorno a la vez que introducen la pregunta: ¿hasta donde es posible transformarse y seguir siendo reconocibles por la comunidad a la que pertenecemos?

Profundizando en esta figura ambivalente del *trickster* que cuestiona los límites del cuerpo propio y los márgenes del tejido comunitario, Alba Rico, refiriéndose a las ideas de la antropóloga estadounidense Mary Douglas define al embaucador:

El embaucador [...] en un principio está aislado, es amoral e inconsciente [...] Varios episodios corrigen y colocan sus órganos corporales de modo que termina pareciéndose a un hombre. Al mismo tiempo comienza a tener una serie de relaciones sociales más coherentes [...] Así aprende gradualmente las funciones y los límites de su cuerpo. (2017, p.98)

El personaje de Vallaure empieza como el embaucador, aislado e inconsciente de su entorno, atraviesa varias operaciones que desdoblan, fragmentan, mutilan y multiplican su cuerpo que, como el del personaje del *embaucador*, acaba emprendiendo un camino de regreso a la comunidad, un camino de reconstrucción de sí mismo.

La pieza pone en escena la necesidad del personaje de un ajuste previo de sí mismo que permita la relación con los demás. La histriónica batalla, el combate entre cuerpo y lenguaje es una lucha unida inextricablemente a nuestra condición de seres humanos en relación. Una relación que pasa por tensiones, desacuerdos, situaciones agonistas, no sólo con los demás, sino también en la propia relación de uno consigo mismo. Todos estos desajustes son consecuencia inevitable de los límites que señalan la manera en que nos concebimos como individuos dentro de ese marco colectivo naturalizado que apunta a una serie de formas de relación que operan excluyendo e invisibilizando otras posibilidades.

La intervención del personaje autoficcionalizado de Vallaure sobre su propio cuerpo indica que es ahí, en la dimensión corporal, donde se libran muchos de nuestros conflictos y como seres en relación, nuestra dimensión social es agonistamente, diría Mouffe, un espacio de tensión.

3. CONCLUSIONES

En este trabajo sostengo que la experiencia del hecho escénico en cuanto que convoca a un tiempo y un espacio compartidos abre un espacio de reflexión común alrededor de la cuestión de la alteridad.

La investigación ha consistido en analizar los procedimientos estéticos en las piezas de tres creadores contemporáneos y ponerlos en relación con ideas sobre la cuestión de la alteridad que plantean las condiciones para el encuentro con el otrx desde la escucha, la no apropiación, el sostenimiento de la distancia y la diferencia. Se ha prestado especial atención a las dimensiones corporal e imaginativa, que permiten experimentar un "fuera de sí", contemplar una exterioridad de unx mismx lo cual inevitablemente pone en cuestión las certezas, las formas propias de ver el mundo y también el modo en que nos vemos a nosotrxs mismxs y sentimos que lxs demás nos miran, cuestiones fundamentales para la transformación de las relaciones con el otrx. Uno de los objetivos del trabajo era precisamente demostrar la relevancia de la imaginación y el cuerpo para reflexionar sobre la cuestión de la alteridad, en concreto sobre las condiciones y actitudes previas a la relación. Esto se ha estudiado en el terreno privilegiado de encuentro que ofrece la escena, entendida como un espacio experimental en el que probar con diversas formas de interacción y copresencia.

La pregunta sobre como entendemos al otrx se ha desplegado, por medio de cada análisis, en tres direcciones diversas y complementarias. Todas ellas apuntan hacia una pluralidad de formas de generar con medios escénicos y desde el cuerpo espacios de interacción e interdependencia. Las decisiones artísticas analizadas coinciden todas en organizar/desorganizar los cuerpos: ya sea de los artistas en escena (Granato/Vallaure), ya sea de los espectadores (Domínguez), señalando esa interdependencia de los cuerpos en relación.

Retomando los aspectos esenciales de los análisis previos, en estas conclusiones recojo una síntesis de las principales acciones, gestos y estrategias artísticas descritas junto a las ideas sobre alteridad que he trabajado en cada una de las piezas.

En la pieza *Trança* de Granato el gesto de recorrer los contornos del cuerpo propio y del cuerpo de los espectadores aparece como expresión de la idea del *tocar sin tocar* que recoge Derrida de Nancy y que implica un rechazo al proceso de “desotrar” al otro con el fin de sostener su diferencia radical. En el análisis argumento que la práctica somática de colocar el cuerpo en disposición de escucha (tanto del propio cuerpo como de los que están alrededor) se puede entender como una articulación de lo que Han señala como paso previo e imprescindible a cualquier relación con el otro que éticamente necesita de esa escucha activa para poder ocurrir. El objetivo de Granato con esta pieza es hacer visible la capacidad de su cuerpo como *corpomedia* en el sentido que señalan Greiner y Katz, lo que apunta al entrenamiento en formas de presencia desde las que un cuerpo tiene capacidad, no solo de ser afectado, sino también de afectar el medio que le rodea. Las condiciones para el encuentro que evoca el creador en este trabajo se construyen específicamente desde ese entrenamiento en la escucha que muestra un cuerpo que quiere establecer un espacio de conexión sensorial, lo que posibilita la emergencia de un espacio “entre”. Lo que se pone en valor aquí es un tipo de escucha activa, una propuesta de imaginar al otro que no pasa por la asimilación y la apropiación, sino que señala la emergencia de un espacio intermedio donde se produce el sentido y donde los cuerpos manifiestan su necesidad mutua, su interdependencia.

En el siguiente caso de análisis, la segunda temporada de *Clean Room* de Juan Domínguez, la estrategia artística de infiltrar la ficción en la realidad incide directamente sobre los cuerpos de los espectadores. Este procedimiento estético se articula desde la creación de situaciones donde los espectadores son copartícipes. Estas situaciones creadas en colaboración con los cuerpos del público generan una heterotopía de donde emerge un lugar otro, un espacio fuera de todo lugar donde aparece la posibilidad de imaginarnos desde la mirada de otro, desde el exterior de un mismo, como experiencia imaginaria subjetiva y singular. *Clean Room* se constituye como heterotopía efímera, en una experiencia espacio-temporal que contiene y refleja los vínculos con el espacio que habitamos. En la medida en que ocupamos con nuestros cuerpos esos lugares otros lo que estamos haciendo es activar el espacio desde una dimensión corporal y es desde ahí, desde esa experiencia específica del cuerpo habitando lugares otros, donde se pone en marcha la imaginación de un fuera de sí, la apertura a la posibilidad de verse desde la mirada de otro. En último lugar, relaciono esta imaginación de verse fuera de sí con la historia que se cuenta en el relato *La Lejana* de Cortázar. La alteridad formulada como pregunta ¿quién es el otro? ¿quién soy yo? se relaciona con un juego de distancias, de posiciones y perspectivas, con un movimiento que ofrece la ficción como un campo donde las dimensiones imaginativa y corporal se entrelazan. En este cruce del cuerpo y la

imaginación aparece de manera insólita esa proyección del fuera de sí, ese verse desde la mirada de otrx, que está señalando la existencia de una subjetividad flexible capaz de transformarse en cada relación.

La descripción de una vivencia imaginaria donde un cuerpo se intercambia con otro cuerpo desafía la lógica y la racionalidad, se coloca fuera de sus parámetros. Esta idea de verse desde fuera, a partir de la mirada de otrx hace desaparecer la distancia y el misterio que en el caso de *Clean Room* son engullidos por la imaginación. Lo interesante de este análisis en relación al pensamiento sobre la alteridad es precisamente que propone la imaginación como territorio desde donde pensar escenarios de relación con el otrx que hagan aparecer la potencia de una subjetividad flexible. Se propone así la imaginación como una fractura que sortea la lógica, unidad y racionalidad del binomio yo/otrx.

Si Granato entrenaba la emergencia del otrx dentro de sí, en *Clean Room* aparece la posibilidad de verse a partir de la mirada del otrx, de visitar la exterioridad de una misma, reconociendo la capacidad de ser afectados por la mirada del otrx, la capacidad del otrx por afectarnos desde el momento en que entramos en contacto con algo que no somos nosotrxs mismos. Pero para que esta afectación se transforme en la posibilidad de verse imaginariamente desde la posición de otrx, un paso previo es reconocer la existencia de un *afuera* y asumir nuestra vulnerabilidad, la interdependencia de nuestros cuerpos en relación.

Rolnik añadiría que la tarea de lo vivo es preservar la capacidad de ser afectados, de dejarnos afectar por ese mundo fuera de nosotrxs, sostener la incertidumbre, el desasosiego donde nos coloca la irrupción de lo desconocido para evitar caer en las redes de sentido prefijadas por formas de ser, por subjetividades, que no configuran una respuesta desde la potencia vital, sino sencillamente un sometimiento.

Las ideas sobre la alteridad expuestas en el análisis de la pieza de Granato dibujaban un panorama donde primaba preservar la alteridad de cualquier posible desotramiento. El pensamiento sobre la alteridad que convoca el análisis del trabajo de Domínguez incorpora un elemento más, la capacidad de afectación de la alteridad que nos modifica, que nos hace salir fuera de nosotrxs mismxs por causa de la interdependencia, de la relación social. La efectividad micropolítica (molecular) en *Clean Room* aparece como resultado del procedimiento de borrado de los límites entre realidad y ficción y por efecto de habitar la heterotopía que se crea a partir de las situaciones que activan los espectadores.

El último caso que aborda este trabajo es el análisis de la performance de Jaime Vallaure *La mitad (una celebración) 5.0*, donde el personaje autoficcionalizado que presenta Vallaure interioriza una perspectiva de la alteridad entendida como el territorio del otrx que no soy soy. Safatle señala que esta creencia naturalizada de quien soy yo y quien es el otrx se nutre de un modo de ser derivado de la idea de un individuo autónomo e independiente dueño de sí mismo. En esta performance, la acción de sacarse las tripas

y el procedimiento artístico de la autoficción dejan ver que esa separación entre individuo y sociedad en realidad no tiene unos contornos claros, precisos y definidos; primero porque el contacto con lxs otrxs, ese dejarse afectar del que veníamos en el análisis de *Clean Room*, en el caso de Vallaure no se materializa en la posibilidad de verse fuera de sí, desde la exterioridad de uno mismo, sino que desvela una relación agonista de la persona con su entorno.

La forma de verse del personaje autoficcionalizado que propone Vallaure en escena y el modo en que muestra como siente que le ven los demás aparece claramente como un campo de tensión. La alteridad se manifiesta en una relación conflictiva que entra en el terreno de la política en cuanto que necesita de llegar a acuerdos para actualizarse. Es justamente ese proceso de actualización de las condiciones de la relación del personaje consigo mismo y con su entorno el que Vallaure pone en escena. El cuerpo es aquí un campo de batalla y la actualización de las condiciones pasa por un reajuste que opera desde el cuerpo. Es por eso que el creador relaciona el gesto de *sacarse las tripas* con un ejercicio simbólico de cambiar el cuerpo para mudar la relación con el medio. Esta acción/ficción es el punto álgido de las operaciones de desmembramiento y mutilación que hasta el momento hemos visto en escena y que vinculan al personaje de Vallaure con otro personaje de cuentos y leyendas nórdicas, el *trickster* medieval, que igual que Vallaure es capaz de descomponerse y recomponerse en multitud de formas para dejar ver los límites de la inscripción individual en el ámbito de una comunidad.

Estos tres casos de estudio configuran una primera aproximación a la cuestión de la generación de condiciones para la relación con el otrx desde las dimensiones corporal e imaginativa, apuntando a una diversidad de modos de entender al otrx que señalan distintos focos de interés para pensar sobre las condiciones a partir de las que inventamos al otrx.

Las ideas sobre la alteridad explicadas en este trabajo se han desarrollado dentro del paradigma de las relaciones que establece el pensamiento y los hábitos occidentales, pero como apunta Safatle, la idea naturalizada de la separación entre individuo y sociedad no es más que una ficción interiorizada entre otras posibles. Esas ficciones posibles que han quedado fuera de este análisis señalan hacia otras epistemologías, otros modos de conocer lo que nos rodea y por tanto a otras formas de inventar, de conocer al otrx.

El elemento común a todas estas consideraciones sobre los procedimientos que convocan a la alteridad en escena es la interdependencia corporal como lugar central desde donde pensar la relación. Butler formula esta idea de una forma muy precisa:

Vivimos en profundas redes de interdependencia radical que la ideología del individualismo niega. Hay que pensar la interdependencia como una condición humana, pero también como condición de todos los seres sintientes.[...] El cuerpo es un buen punto de partida, porque como cuerpos somos vulnerables

y dependientes. Ésta es nuestra condición. Incluso diría que si, como cuerpos, quedamos completamente aislados, no sobrevivimos” (2011, p.59)

Inventar procedimientos que generan un marco de condiciones para el encuentro es un modo de proponer formas de relación a partir de las dimensiones corporal e imaginativa. En escena estas dimensiones hacen visibles nuestra condición de seres interdependientes y nos permiten entender la alteridad, como señala Rolnik en una reciente entrevista “como un conjunto de fuerzas vivas en disputa formando distintas composiciones que nos producen efectos”.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral.
- Barenblit, F. y Medina C. (2014). *Racqs Media Collective. Es posible porque es posible*. México, Madrid, Buenos Aires: MUAC, ca2M.
- Bachelard, G. (1993). *La poética del espacio*. México: FCE
- Badiou, A. (2013). *La filosofía y el acontecimiento. Seguido de una breve introducción a la filosofía de Alain Badiou*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Butler, J. (2011). *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Madrid: Katz.
- Butler, J. (2017). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Revista Nómadas*, n. 46. pp13-30. <http://nomadas.ucecentral.edu.co/index.php/inicio/2336-apuestas-por-una-etica-de-la-existencia-nomadas-46>
- (Junio 2019) *Out of Breath: Laughing, Crying at the Body's Limit*. Conferencia presentada en el Hemispheric Performance and Politics Encuentro 2019, CDMX, Mexico. <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-keynote-lectures/item/3084-judith-butler-sin-aliento-riendo-llorando-al-limite-del-cuerpo.html>
- Buck-Morss, S. (2005). *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria*. Buenos Aires: Norma Grupo Editorial
- Claramonte, J. (Mayo 2009) Modos de organización - Modos de relación. *Blog*. <http://jordicclaramonte.blogspot.com/2009/05/modos-de-organizacion-modos-de-relacion.html>
- Cortázar, J. (1970). *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Suramericana.
- Derrida, J. (2000). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Naveran, I. y Écija, A. (eds.). (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.
- Domínguez, J., Munilla, R. y Cornago, Ó. (2017). Hay que mojarse y mojarse en grupo. *Clean Room II. Conversación. Telón de Fondo*, n. 25. pp 221-238 <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3701>
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, pp 235-246. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>
- Fanon, F. (2009). *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Madrid: Akal
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Greiner, Ch. (2016). La alteridad como estado de creación. *Componer el plural*. Pérez Royo, V. y Agulló, D. (eds). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Han, B-Ch. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- Topal, H. (2014). Collateral Damage, Condolence and the Aesthetic of Impossibility Justice. *Aesthetic Justice*. Gielen, P y Van Tomme, N (eds). Amsterdam.
- Katz, H. y Greiner, Ch. (2005). *Por uma teoria corpomídia. O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Editora Annablume.
- Lacan, J. (1988). *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- Lévinas, E. (1993). *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós.
- Lippard, L. (2016). *Yo veo, tu significas*. Bilbao: Consonni.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior Ediciones.
- Mouffe, Ch. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, J.L. (2015). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca Editora.

- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The politics of performance*. London & New York: Routledge.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rimbaud, A. (1995). *Iluminaciones. Cartas Del Vidente*. Madrid: Hiperión.
- Rolnik, S. y Guattari, F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rolnik, S. (Julio 2015). Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Revista Concinnitas* | ano 16, volume 01, n. 26. pp104-112. <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104/14402>
- (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para decolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (24/07/2019). *Suely Rolnik: Hay que hacer todo un trabajo de descolonización del deseo*. (Sarah Babiker, entrevistadora) [texto]. <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-suely-rolnik-descolonizar-deseo#>
- Safatle, V. (Febrero 2017). *To be the owner of my own person: toward a concept of freedom as heteronomy without servitude*. Conferencia presentada en la University of California – Berkeley.
- Schlanger, N. (2008). Conceptos de la persona. *Arqueología. Conceptos Clave*. Renfrew, C. y Bahn, P. (ed). Madrid: Akal.
- Schajowicz, L. (1990). *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare. Consideraciones sobre lo sagrado*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Vallaure, J. Conversación con el artista, 28 de marzo de 2018.
- Viveiros de Castro, E. (2014). *La mirada del Jaguar*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- VV.AA. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Young, Iris Marion (1980). Throwing like a girl: A phenomenology of feminine boy comportment, motility and spaciality. *Human Studies* 3. pp 137-156. <https://doi.org/10.1007/BF02331805> - <https://doi.org/10.1007/BF02331805>