

TESIS DE LA UNIVERSIDAD
DE ZARAGOZA

2023 221

Aránzazu Diana Delgado-Ureña Diez

Narrar desde la afectación sensible como propuesta de estudio en artes vivas

Director/es
Pérez Royo, Victoria

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ISSN 2254-7606



Premsas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

NARRAR DESDE LA AFECTACIÓN SENSIBLE
COMO PROPUESTA DE ESTUDIO EN ARTES
VIVAS

Autor

Aránzazu Diana Delgado-Ureña Diez

Director/es

Pérez Royo, Victoria

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Filosofía

2023



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

Narrar desde la afectación sensible como
propuesta de estudio en artes vivas

Autora

Aránzazu Diana Delgado-Ureña Diez

Directora

Victoria Pérez Royo

Facultad Filosofía y Letras
Año 2023

Gracias

A la asociación de creación e investigación escénica Artea y al programa de Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la UCLM en MNCARS.

A las artistas, investigadoras y grupos de doctorandas en las universidades de Zaragoza, Castilla-la Mancha y Santa Catarina (Brasil).

A Victoria Pérez Royo por la generosidad y la paciencia.

A Paola Gandolfi por la alegría.

A Marisa Múgica por la escucha.

A André Carreira por acompañarme.

A quienes leáis este trabajo, por vuestro tiempo.

Resumen

En esta tesis planteo un modo de investigación en artes a partir de la narración de lo vivido como práctica de escritura. La narración recupera dimensiones corporales, afectivas, imaginarias, especulativas y reflexivas en el encuentro singular con las obras artísticas.

Con la escritura intento recoger y amplificar la afectación sensible como potencia de transformación micropolítica situada, para dar cuenta de ese tránsito que va de la afectación corporal y la extrañeza del no reconocimiento hacia la narración de la vivencia como modo de estudio que articula un nuevo territorio para ser compartido.

Esta perspectiva de estudio micropolítico desde la vivencia conecta saberes y aprendizajes. Al mismo tiempo, señalo mi posición como narradora-investigadora afectada, para situar el trabajo en el contexto de las epistemologías feministas. Considerar valiosa la dimensión de lo vivido y compartirla a través de narraciones en contextos de investigación en artes, es una propuesta de aprendizaje desde lo sensible, considerando que el encuentro con las obras artísticas produce movimientos subjetivos singulares, y que la narración es un modo, entre otros posibles, de recoger estos saberes del cuerpo desde lo vivido.

Las siguientes preguntas han impulsado este estudio: ¿Cómo me hago cargo de la afectación sensible en el encuentro con una obra artística? ¿Cómo puedo recogerla y compartirla? ¿Puede la narración de la vivencia dar cuenta de esa dimensión de transformación subjetiva y funcionar como material para el intercambio en contextos de investigación en artes?

Abstract

In this thesis, I propose researching arts based on the narration of the lived experience as a writing practice. The narration recovers physical, affective, imaginary, speculative, and reflexive dimensions in the singular encounter with the artistic works.

With writing, I collect and amplify the sensitive affectation as a power of situated micropolitical transformation to provide that transit from physical affectation and the strangeness of non-recognition to the narration of the experience as a mode of study that articulates a new territory to be shared.

This perspective of micropolitical study from experience connects knowledge and learning. At the same time, I point out my position as an affected narrator-researcher to situate the work in the context of feminist epistemologies. Considering the value of the dimension of the lived experience and sharing it through narratives in contexts of artistic research is a proposal of learning from the sensitive, considering that the encounter with creative works produces singular subjective movements and that the report is a way, among other possible ways, to collect this knowledge of the body from the lived experience.

The following questions motivated this study: How do I take charge of the sensitive impact of an encounter with a work of art? How can I collect it and share it? Can the narration of the experience accommodate this dimension of subjective transformation and function as material for exchange in contexts of artistic research?

Índice

Resumen	V
Abstract.....	VI
I. Sentir-pensar-imaginar	11
1. Dejarse afectar	13
2. Sigo siendo barro.....	15
3. La extrañeza.....	16
4. Cuerpo vibrátil.....	17
5. Escritura situada.....	19
6. Hacer germinar la fuerza como forma	20
7. La figura del narrador.....	21
8. Narraciones en un pluriverso	25
9. Escribir en la arena de la playa	26
II. Sacarse las tripas en <i>La mitad (una celebración)</i> de Jaime Vallauré	29
1. El conflicto de sentirse ajeno a sí mismo	31
2. El abismo del tiempo.....	33
3. Sacarse las tripas o cómo hacerse un cuerpo sin órganos.....	33
4. Embaucadores autoplásticos.....	36
III. Alteridad y encuentro en <i>Trança</i> de Thiago Granato	41
1. Propuesta de recorrido	43
2. Contexto de la investigación coreográfica	45
3. Un punto de partida: la idea del cuerpo como medio	46
4. La escucha activa	47
5. El tocar sin tocar	49
6. El misterio del otro.....	53

7.	Las condiciones para el encuentro.....	54
IV.	Conocer es subjetivar en <i>Hacia</i> de Paloma Bianchi.....	57
1.	Conversaciones y resonancias.....	60
2.	El perspectivismo amerindio como herramienta poética.....	61
3.	Estrategias artísticas y reflexivas: Sustener el Suspense.....	64
4.	Ser otro en los propios términos: la inconstancia del alma salvaje.....	66
5.	El gran divisor naturaleza/cultura.....	67
6.	La generación de marcos.....	71
V.	Cuerpo, territorio y memorias en <i>Light Years Away</i> de Edurne Rubio.....	75
1.	El pasado en construcción.....	76
2.	La enunciación colectiva de la historia.....	81
3.	Cuerpo, territorio y memorias.....	82
4.	La oscuridad como posibilidad.....	84
VI.	Poéticas posanarquistas en <i>Clean Room</i> de Juan Domínguez.....	89
1.	Antes de eso.....	90
2.	Cosas juntas puestas a vibrar.....	91
3.	Transformación de la audiencia.....	92
4.	Mover la atención.....	93
5.	Reconectar la poesía al cuerpo.....	96
6.	Una forma más intensa de existencia.....	98
7.	Fabricación del nosotros.....	101
8.	Errancia y transformación.....	104
VII.	Vivir enredada.....	109
VIII.	Living interwoven.....	119
	Referencias.....	125

Listado de imágenes

Figura 1. Paisaje proyectado en el fondo del escenario. Fotografía extraída de <i>La mitad (una celebración)</i> [pieza escénica], de J. Vallauré, 2016. Fuente: Archivo del artista.....	31
Figura 2. Imagen proyectada en el fondo del escenario. Fotografía de <i>La mitad (una celebración)</i> [pieza escénica], de J. Vallauré, 2016. Fuente: Archivo del artista.....	34
Figura 3. Paisaje en el fondo del escenario. Fotografía de <i>La mitad (una celebración)</i> [pieza escénica], de J. Vallauré, 2016. Fuente: Archivo del artista.....	39
Figura 4. Thiago Granato en <i>Trança</i> . Fotografía de Haroldo Saboia, 2018	48
Figura 5. Thiago Granato en patio de butacas. Fotografía de Haroldo Saboia, 2018	51
Figura 6. Auriculares, móvil, cartel. Fotografía de <i>Hacia</i> [pieza escénica], de P. Bianchi, 2019. Fuente: Archivo de la artista.....	59
Figura 7. Texto en la pared. Fotografía de <i>Hacia</i> [pieza escénica], de P. Bianchi, 2019. Fuente: Archivo de la artista.....	64
Figura 8. Piedra. Fotografía de <i>Hacia</i> [pieza escénica], de P. Bianchi, 2019. Fuente: Archivo de la artista.....	73
Figura 9. Deliberación. Fotografía tomada por Arturo Laso, La Casa Encendida, Madrid, 2016. Fuente: Archivo del artista.....	102
Figura 10. Retrato colgado en un tablón publicitario del Metro de Madrid. Fotografía tomada por Juan Domínguez	105
Figura 11. Señora con banda, Madrid, 2016. Fotografía tomada por Rafael Munilla	107

I. Sentir-pensar-imaginar

Recibo por correo postal una carta de una compañera de doctorado. Está fechada el 14 de agosto de 2022. Me gusta encontrar en el buzón un sobre escrito a mano. Lo abro con cuidado y veo que contiene un pedazo de papel reciclado y dos tarjetas. En una de las tarjetas, unas anotaciones a lápiz a propósito de los últimos materiales que compartí en el grupo de doctorandas vinculadas a la universidad de Zaragoza¹. En la otra tarjeta, una pregunta como una flecha de la escritora polaca Wisława Szymborska. *¿Cómo vivir?*²

Subo las escaleras silbando.

Me siento a la luz de una ventana para descifrar una letra menuda que me resulta curiosamente familiar. En el calor denso del verano siento un estremecimiento, una sensación que no puedo atrapar, puede ser la intensidad de la luz o una corriente de aire mínima al abrir la puerta. No sé bien.

Me veo de niña mirando a mi madre coser en su dormitorio. Un roce inesperado entre el recuerdo y la imaginación. Una imagen recuperada que no sabía que conservaba. Igual que aparece, se desvanece. Me deja una intuición, anticipa un tiempo de cuidados.

Leo la tarjeta despacio. Percibo atención, delicadeza, grandes dosis de paciencia y una pizca de provocación. Me siento afortunada, como cuando me ponía los vestidos que mi madre cosía para mi hermana y para mí cuando éramos chiquitas.

La carta en el buzón me ha afectado. Me ha traído un recuerdo lejano, ha propiciado una manera de sentir el espacio, de masticar la densidad del tiempo, de conectarme con una memoria, con un exceso de algo en el cuerpo que no sé bien que es. Tengo en mis manos una carta-tesoro que llega por sorpresa con una pregunta ética, estética, política; con una pregunta que me da que pensar, que me transporta en el tiempo, que me detiene en detalles nimios del presente doméstico. Una pregunta que me conmueve y que también me divierte.

¹ Grupo de investigadoras y artistas coordinado por las profesoras Victoria Pérez Royo y Elvira Burgos de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Zaragoza (España). Nos reunimos online para compartir materiales e intereses en nuestros trabajos de investigación.

² La tarjeta con la pregunta *¿Cómo vivir?* es parte de una investigación artística de Laia Argüelles Folch. Está en el poema titulado «El ocaso del siglo» (Szymborska, 2008).

En una esquinita marcada con un recuadro, como algo importante que merece ser señalado, una nota en un tamaño un poco más grande: Tú eres la ola.

La relación entre olas y orillas tiene algo de lo que me interesa compartir en el encuentro con prácticas de artes vivas, lo explicaré al final de este texto, pero ya que la ola está aquí, aprovecho su ímpetu animoso para saludar.

Hola. ¿Qué tal? ¿Cómo están? ¿Cómo estás?

Me presento. Soy Diana Delgado-Ureña. Algunas personas que conozco leerán estas palabras, espero que también lleguen a otras con las que todavía no me he encontrado. Este capítulo inicial es una puerta de entrada al trabajo. Explicaré las coordenadas que contienen una propuesta de estudio en investigación en artes. Todos los capítulos reunidos componen una constelación de narraciones, sin embargo, cada uno puede leerse de manera independiente porque no están conectados entre sí. He sugerido un orden que considero que anima a la lectura, pero podría ser otro. Por eso, si al leer el índice, los títulos de los capítulos llaman tu atención en un orden distinto, por favor, sigue esa curiosidad. Déjate llevar. Cada capítulo narra la vivencia de un encuentro con una pieza escénica, así que cada relato está pensado para ser leído desde el comienzo hasta el final. He intentado desplegar algunas dimensiones de esos encuentros desde el lugar complejo de quien mira, asocia y expande sentidos desde lo que siente-piensa-imagina.

Este estudio es una propuesta para situar la afectación sensible que emerge en el encuentro con prácticas artísticas como posición desde donde estudiarlas. Las narraciones que encontrarás aquí están plagadas de preguntas y estremecimientos; de huellas de la afectación corporal y de la extrañeza del no saber. Dan vueltas, derivan, imaginan. Contienen conversaciones y lecturas con las que he pensado las prácticas escénicas.

Hablando de lecturas, esta mañana muy temprano leí del tirón *El perfume de las flores de noche* de Leïla Slimani (2022). Es un relato en primera persona donde la escritora franco marroquí cuenta como acepta una invitación para narrar su experiencia de pasar una noche en el Museo Punta della Dogana de Venecia, el 20 de abril de 2019.

No compartiría esta anécdota si no fuera por esta curiosa coincidencia. Slimani y yo narramos nuestra vivencia singular en el encuentro con obras artísticas desde nuestras propias resonancias, proyecciones, pensamientos y recuerdos.

Hay diferencias en las afinidades y las intensidades de la afectación sensible. Las piezas con las que convive Slimani son las de la colección Pinault y están expuestas en un espacio singularísimo, la que era antigua aduana veneciana, lugar de paso y cruce de mercancías, personas y relatos. En las narraciones a partir del encuentro con las obras artísticas que traigo a este trabajo, compartiré mis propios mundos para descubrir como siento-pienso-imagino con las prácticas escénicas. Son obras artísticas que tienen sus particularidades. No se mantienen contenidas en un espacio físico, ni duran más allá del tiempo que se muestran al público. No siempre es posible volver a verlas. De todas formas, la vivencia sería siempre otra.

El relato de Slimani (2002) empieza contando como recibió la invitación para pasar una noche en el museo, narrando ese «Érase una vez» con que inician los cuentos.

El «Érase una vez» de este trabajo también tiene una fecha, el día exacto no lo recuerdo, pero fue a comienzos de octubre de 2011 en La Casa Encendida en Madrid. Estaba en la jornada inaugural de la segunda edición del programa de Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual³. Había llegado ahí por una serie de casualidades. Meses antes, una amiga me había invitado a ver la pieza *Kratimoshá* de Amalia Fernández en La Casa Encendida (2016). Era una historia de amor que se deshacía y se recomponía a partir de la coreografía de movimientos de la artista que hacía aparecer y desaparecer una habitación donde yo imaginaba que se cruzaban los caminos de aquellos amantes desconocidos. Aquel trabajo de danza me entusiasmó y al salir del teatro entablé una conversación muy animada con una persona que conocía el programa del máster donde Amelia, la artista, había dado clase. Fue un flechazo y seguí el impulso. Entonces yo llevaba la comunicación en una compañía de teatro donde las lógicas de producción artística estaban regidas por los calendarios de ayudas y subvenciones, por las giras y los festivales. Era una dinámica maquinica. Quería salir de aquella órbita y apareció la ocasión. Aquella conversación propició el *érase una vez* de una estudiante en un programa de máster. Empecé el curso con el deseo de explorar los procesos de creación, de expandir los lugares desde donde relacionarme con la creación artística. Han pasado diez años.

1. Dejarse afectar

Desde entonces no he dejado de seguir el impulso de la afectación sensible por caminos impredecibles. Después de estudiar el máster he seguido vinculada a este programa de estudios en la labor colectiva de sostener y generar un contexto donde un grupo de investigadoras⁴, profesoras, artistas, estudiantes y agentes culturales articulamos un espacio de investigación desde la práctica, guiadas por una actitud de escucha e interacción sensible.

El modo de estudio que planteo en este trabajo amplifica y articula los diálogos y experiencias vividas en torno a los encuentros singulares con algunos de los mundos que traen las personas que participan en este proyecto pedagógico. A lo largo de este tiempo he ido sedimentando una manera propia de relacionarme con obras escénicas, metabolizando metodologías de investigación desde la práctica, haciéndolas mías de manera indisciplina, transformándolas en aprendizajes desde lo vivido. No puedo delimitar con exactitud los efectos de estos encuentros, pero sí puedo reconocer que han activado una disposición a dejarme afectar, a mantener una actitud porosa en el encuentro con obras artísticas.

Este trabajo empieza desde la afectación sensible, enredada con las texturas de la extrañeza del cuerpo vibrátil, una noción del pensamiento de Suely Rolnik (2010) con la que traigo a primer plano la potencia de transformación subjetiva que puede emerger en

³ Proyecto de la asociación Artea. Título propio de la Facultad de BB. AA. de la UCLM en colaboración con MNCARS, Azala, Teatro Pradillo y otras instituciones culturales públicas y privadas.

⁴ Utilizaré el femenino genérico en todo el trabajo para contribuir al uso del femenino plural como reflejo de una realidad social, dado que en los contextos de aprendizaje y en el entorno profesional al que alude este trabajo, la mayoría de las personas con las que interactúo, son mujeres.

los encuentros con prácticas de artes vivas. He elegido estudiar algunas piezas escénicas donde he reconocido la fuerza de la afectación sensible en su capacidad para transformarme subjetivamente.

Eso que Rolnik (2010) llama vibración del cuerpo se manifiesta de muchas maneras; a veces son sensaciones muy leves, como las que he narrado al inicio de este texto, al recibir una carta postal; otras veces son movimientos más bruscos o más densos que me transportan a lugares imaginarios, o que me sorprenden haciéndome preguntas sobre asuntos que no estaban en el primer plano de mi atención...

Pongo un ejemplo. A veces la afectación sensible se manifiesta como una imagen que veo en escena y se me queda pegada. Una imagen que me persigue durante un tiempo como la que muestra el artista Jaime Vallauré con la ficción de sacarse las tripas en escena (2016). No puedo comprender qué me dice esta imagen, pero me afecta y precisamente porque me extraña, me interesa. A partir de ahí empiezo a conversar con el artista, busco textos un poco al azar, sin saber muy bien si contienen o no algo de lo que estoy buscando, que no sé lo que es. Pienso con esa imagen que me resuena, intento descubrir donde me lleva, qué me dice, qué quiere de mí, qué quiero yo de ella. En todo este proceso de convivencia con la extrañeza construyo un mundo donde convivir con esa intensidad, un territorio nuevo que despliego en una narración.

Tomo este ejemplo, que desarrollaré extensamente, como muestra de la afectación sensible que Rolnik nombra como cuerpo vibrátil (2010) y describe como una vibración de extrañeza del cuerpo en el encuentro con el mundo; una vibración, que si la observas de cerca, ofrece la posibilidad de articular nuevas relaciones con el mundo. En la operación de buscarle una forma a la potencia de la afectación sensible es cuando el proceso de escritura me lleva a las narraciones como un territorio nuevo que puedo compartir.

Además del cuerpo vibrátil, que en este trabajo me ayuda a conectar afectación sensible y transformación subjetiva, traigo la noción de cuerpo afectado de Bruno Latour (2008) que atiende a la dimensión de aprendizaje que conlleva ser un cuerpo. Latour dice que tener un cuerpo es «aprender a ser afectado» (2008a, p. 39). Aprender a ser afectada es ser capaz de desarrollar articulaciones con el entorno. Para explicar este aspecto de su teoría, Latour toma como ejemplo un experimento científico con un kit de olores que hicieron Isabel Stengers y Vinciane Despret (Stengers y Despret citadas en Latour, 2008a, p. 40). Ellas observan como el cuerpo humano aprende-expande sus conexiones con el entorno al relacionarse con otros cuerpos, en este caso con los olores. A medida que cada persona (que llaman nariz) va avanzando en esta operación de oler distintos aromas, de los más básicos a los más complejos, cada cuerpo afectado va aprendiendo a discriminar los olores y a combinarlos, a ponerlos en relación; y más tarde a distinguir las sutilezas de las diferentes combinaciones.

Tejiendo este desarrollo de Latour (2008a), a propósito de la afectación corporal como modo de aprendizaje y expansión de las interacciones con el mundo, con la noción de cuerpo vibrátil de Rolnik (2010), que señala la potencia de la afectación sensible como una fuerza de transformación de la subjetividad, propongo seguir las manifestaciones del cuerpo

afectado en el encuentro con las prácticas artísticas y observar los desplazamientos subjetivos como aprendizajes del cuerpo afectado.

2. Sigo siendo barro

En mi entorno profesional y afectivo estoy en contacto y conversación con obras artísticas, investigadoras y artistas. Estos encuentros son el sedimento de mi modo de escucha particular, desde lo corporal, lo sensorial, lo afectivo, desde la lectura y la imaginación. Lo nutritivo de estos intercambios y conversaciones me han impulsado a llegar hasta aquí.

Estoy en un lugar poroso, dispuesto a la escucha, atenta a la posibilidad del encuentro con prácticas artísticas. Como dice Ursula K. Le Guin en *Contar es escuchar* (2017, p. 22); no soy un bloque de granito que permanece impertérrito cuando se encuentra con algo o alguien; soy más bien una masa de arcilla blandengue que cambia de forma cuando se camina sobre ella, una materia que deja también algo pegado en los pies de las personas con las que se encuentra; un resto que se adhiere dependiendo de las texturas, los pesos y los volúmenes que se ponen en juego en los encuentros.⁵

En las narraciones que articulan este estudio intentaré recoger mi mirada singular y situada, sabiendo que una de las maravillas del encuentro con las prácticas artísticas es que la afectación sensible, si ocurre, es distinta en cada persona.

Sentir-pensar-imaginar es mi manera de enunciar la afectación sensible en su potencia de transformación de la subjetividad. Desde esta posición tomaré la vivencia del encuentro con las obras artísticas para rastrear ese proceso dinámico de aprendizaje desde el cuerpo afectado. Me propongo desplegar las resonancias de la afectación sensible desde una práctica de escritura, y más en concreto desde la narración, como posibilidad de generar reverberaciones y territorios nuevos.

Atendiendo a la afectación sensible como criterio para elegir las obras artísticas que estudio, no puedo acotar el campo a priori, porque no hay forma de anticipar antes del encuentro con las obras, si la afectación sensible llegará o no a ocurrir.

En la voluntad de comunicar y compartir las narraciones no hay un intento de conservar lo inasible de la afectación sensible, esa cualidad precaria, inconstante y efímera del cuerpo afectado. Lo que quiero es sostener ese exceso de afectación sensible y encontrar la manera de expresarlo y compartirlo, para que en esa apertura pueda activar/afectar a otros cuerpos que a su vez traerán consigo sus mundos.

Sostengo que esta perspectiva singular es valiosa en su fragilidad, en cuanto expansión que contribuye a nutrir espacios de reflexión colectiva en investigación en artes, como pueden ser encuentros de investigación, publicaciones académicas y sesiones docentes.

⁵ Solo soy barro. Cedo. Trato de acomodarme. Y así, cuando la gente y las cosas enormes y pesadas se marchan, no han cambiado, salvo porque tienen barro en los pies, pero yo sí he cambiado. Sigo aquí y sigo siendo barro, pero estoy llena de pisadas y huecos hondos y huellas y alteraciones. Me han cambiado. Tú me cambias. No me tomes por granito. (Le Guin, 2017, p. 20).

Propongo un recorrido a partir de mi experiencia sensible vinculada a prácticas artísticas concretas. En este itinerario destaco la afectación y la aproximación que hace Walter Benjamin (2001) a la figura del narrador en 1936.

Sin embargo, no puedo seguir esta narración sin invocar aquí a Sherezade como gran contadora mítica y pedirle que su empatía, inteligencia y valentía⁶ me acompañen para hacer camino. Con estas coordenadas y una invocación sugiero un modo de estudio desde la escritura de lo vivido. En el proceso de escritura intento recoger y amplificar la afectación sensible en su potencia de transformación de mi subjetividad para dar cuenta del tránsito que va desde la extrañeza del no reconocimiento hacia la articulación de nuevas conexiones con el mundo.

3. La extrañeza

Pasar de la afectación sensible a una práctica de escritura es un proceso. En su teoría estética, Theodor Adorno señala que la función del arte consiste en «causar extrañeza respecto del mundo» (2005, p. 307). Que algo sea extraño es una forma de decir que no es inmediatamente reconocible.

Como investigadora que inscribe su trabajo en el ámbito de la reflexión sobre prácticas artísticas contemporáneas, entiendo que hacerme cargo de la extrañeza significa encontrar un modo con el que recoger las impresiones corporales y sensoriales entendidas como saberes potenciales del cuerpo afectado; saberes que necesitan de articulaciones para desplegar nuevas conexiones con el mundo.

En el contexto de estudio de prácticas artísticas contemporáneas, esta aproximación es pertinente en la medida que muchas prácticas artísticas, como ocurre con las que estudio en este trabajo, intentan desviar y subvertir las maneras convencionales en que nos acercamos, percibimos y pensamos el mundo. Plantear un estudio desde la afectación sensible significa atender a los efectos corporales de esas operaciones artísticas que intentan poner en cuestión los marcos de relación y sentidos naturalizados.

Para contar como he llegado aquí, tomaré la extrañeza como indicadora de la potencia de transformación subjetiva de la afectación sensible. La extrañeza es la manifestación corporal de esas impresiones amorfas que se coagulan cuando no soy capaz de reconocer algo, de nombrarlo y darle inmediatamente un significado en la trama de relaciones y sentidos que se reproduce a sí misma para perpetuar unos modos de relación en el mundo.

Podría arrinconar a la extrañeza, hacerla invisible, no tomarla en cuenta, pero entonces habría acabado con el impulso de este proceso de escritura. Porque es la necesidad de dar palabras a lo que no he sido capaz de dar un sentido lo que moviliza la potencia para devenir narradora.

Este proceso de afectación sensible comienza desde ese no reconocimiento o, dicho de otra manera, desde la certeza de lo extraño. Julia Kristeva (1996) reflexiona sobre a la

⁶ Fatima Mernisi desmonta desde una perspectiva feminista como en la trasposición a Occidente de este mito literario se desfiguran algunas de sus capacidades más llamativas, entre ellas, la inteligencia, la empatía y la valentía para controlar el miedo a ser asesinada. En *El harén en Occidente* (2001, pp. 53-73).

categoría freudiana de lo extraño (*unheimlich*), como el revés inquietante de lo familiar (*heimlich*) (p. 359).

En su teoría a propósito de la inquietante extrañeza, Kristeva (1996) describe la relación con lo siniestro como el retorno de lo reprimido por el inconsciente. Desde esta perspectiva, lo extraño sería lo familiar devenido inquietante a causa de la represión propia del inconsciente.

Sin embargo, en el desarrollo que hace Kristeva, siguiendo a Freud, esta inquietud no tiene que ir necesariamente acompañada de angustia psicótica. «La inquietante extrañeza es una desestructuración del yo que puede, ora perdurar como síntoma psicótico, ora inscribirse como apertura hacia lo nuevo, en una tentativa de adaptación a lo incongruente» (1996, p. 364).

La inquietante extrañeza desvinculada del síntoma, entendida como apertura hacia lo nuevo, tal y como describe Kristeva (1996), es una experiencia que nos alerta sobre aspectos de la relación con el mundo, intercambios o situaciones donde algo nos resulta inconexo, incongruente o ilógico. Esta apertura hacia lo nuevo en su radical extrañeza es parte del despliegue de la noción de «cuerpo vibrátil» que desarrolla Rolnik (2010).

4. Cuerpo vibrátil

La noción de cuerpo vibrátil toma sentido en las coordenadas de este trabajo en el que vinculo afectación sensible y prácticas artísticas. En el contexto del pensamiento micropolítico, los procesos de subjetivación son el lugar determinante donde sería posible impulsar formas de vida que fueran más allá de la reproducción de un repertorio de hábitos, actitudes y comportamientos naturalizados en las interacciones sociales. La micropolítica daría cuenta de operaciones moleculares, de transformaciones individuales y colectivas que, como líneas de fuga, serían capaces de producir descentramientos frente a procesos de subjetivación hegemónicos.

Rolnik apunta hacia la afectación sensible de las fuerzas del mundo en el cuerpo como un paso previo a la manifestación concreta que acaba tomando esa afectación, recogiendo la potencia de esta afectación en el «cuerpo vibrátil» (2010, p. 116).

En *El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia* (2010), Rolnik describe la interacción con el mundo como un proceso donde se producen simultáneamente dos modos de relación con el ambiente. Por un lado, la percepción de los sentidos que nos comunica con las formas del mundo que somos capaces de reconocer; y, por otro lado, la afectación sensible que trae al cuerpo una sensación de extrañamiento, esa inquietante extrañeza que Rolnik nombra como las fuerzas del mundo en el cuerpo.

Esta tensión entre las formas de lo que somos capaces de nombrar, organizar y significar, y las fuerzas que manifiestan la afectación del mundo en el cuerpo, producen una vibración donde lo extraño germina en «embriones de futuro» (2010, p. 119).

Con esta formulación, Rolnik (2010) señala que el cuerpo vibrátil trae una potencia de creación de mundos, cuya resistencia frente a las operaciones de reconocimiento y formateo subjetivo encontrará líneas de fuga, formas alternas donde manifestarse más allá

de lo reconocible. Esta explicación apunta hacia la dimensión sensorial corporal, que en la vibración incorpora esa faceta de extrañeza. Escuchar la afectación corporal es atender a esa vibración sensible que solo podemos nombrar desde el desconocimiento.

Esa incomodidad, desde el lugar de un no-reconocimiento, es una apertura a fuerzas que aún no ha encontrado su lugar y que tienen la potencia de expresarse de maneras singulares en devenires subjetivos impredecibles.

Rolnik define el ámbito de la subjetividad como «el laboratorio vivo donde [unos] universos se crean y otros se disuelven» (2010, p. 116). En *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* explica como la subjetividad es paradójica al componerse entre la aprehensión del mundo a partir de los códigos sociales y los hábitos instalados; y el malestar que expresa el cuerpo vibrátil como canal de otros devenires posibles en nuestra interacción con el ambiente (Rolnik, 2019, pp. 44-51).

Dependiendo de la respuesta que demos al cuerpo vibrátil, podemos, o bien, insistir en el repertorio de hábitos, percepciones y emociones «que resulta inseparable de la distribución del acceso a los bienes materiales e inmateriales, de sus jerarquías y sus representaciones» (Rolnik, 2019, p. 46), o bien, sostener la incertidumbre del cuerpo vibrátil como semilla de transfiguración de subjetividades, entendidas como modos de estar en el mundo.

Estos dos modos de relación se combinan en diferentes intensidades y texturas en nuestro día a día. Lo reconocible de las formas facilita modos de interacción que reproducen lo que sabemos o creemos saber en virtud de nuestra experiencia previa del mundo. Lo extraño de las fuerzas, si se aborda como posibilidad de un devenir otro, nos empuja a liberar el inconsciente más allá del síntoma.

Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002) expandieron el concepto de micropolítica al sostener que lo político no solo se produce a nivel macro,⁷ sino esencialmente a nivel micro, en los ámbitos de interacción privada que se constituyen desde las relaciones familiares, sexuales, escolares, clínicas e institucionales; o, dicho de otra forma, en nuestros contextos de interacción con el mundo.

Hacerse cargo de la afectación es sostener una tensión que intenta escapar de los procesos de subjetivación dominantes. En este punto, es el deseo quien responde a la incomodidad del cuerpo vibrátil. Mantenerse en el extrañamiento significa sostener la incertidumbre el tiempo necesario para que, en la tensión entre las fuerzas y las formas, la vibración encuentre un camino de expresión singular.

Si la respuesta a esa tensión es reactiva en lugar de creativa, lo que ocurre es un movimiento de identificación con el repertorio disponible en el campo social dominante, es decir, una operación de introyección de la subjetividad hegemónica.

Para Rolnik, el cuerpo vibrátil moviliza «las potencias de resistencia y de creación» (2010, p. 119) que hacen de cualquier modo de subjetivación «una configuración efímera

⁷ La posibilidad de transformación subjetiva es un elemento esencial en la noción de micropolítica que se despliega a partir del Mayo francés frente a la dificultad de las personas y los movimientos sociales para intervenir sobre la macropolítica, sobre los sistemas de orden y poder.

en equilibrio inestable» (2010, p. 116). Cuando esa capacidad del cuerpo vibrátil de conectarnos con las fuerzas del mundo es violentada, la subjetividad es empujada a alinearse en la repetición infinita del juego de emociones, percepciones y hábitos; en el intercambio naturalizado de los códigos sociales hegemónicos, que en muchos casos regulan nuestras formas de interacción con los demás, obstruyendo la aparición de otros modos de estar juntas.

5. Escritura situada

Propongo recoger la vibración del cuerpo desde una práctica de escritura que da cuenta parcial y situada, del vínculo entre prácticas artísticas y afectación sensible. La escritura entonces es una forma, entre muchas otras posibles, desde donde me hago cargo de la fuerza de mi cuerpo vibrátil.

Desde esta perspectiva, al tomar mi experiencia vivida como eje de una práctica de escritura que plantea la narración como metodología de investigación, sitúo mi trabajo en el contexto de las epistemologías feministas, como explica Donna Haraway (1995) cuando señala que ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de quien lo desarrolla.

Todas las narrativas culturales occidentales sobre la objetividad son alegorías de las ideologías de las relaciones de eso que llamamos mente y cuerpo, de la distancia y de la responsabilidad, inmersas dentro de la cuestión científica en el feminismo. La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos. (1995, p. 329)

Asumiendo la complejidad de mi posición singular como espectadora-investigadora-hacedora de mundos, que siente, piensa, imagina y narra, en conversación e interacción con otras personas; sitúo este estudio en esa operación de la que habla Haraway (1995) para responder sobre lo que aprendo y también sobre cómo miro, señalando así la localización limitada de mi posición.

Desde este lugar considero que mi práctica de escritura da forma a un sentir-hacer-pensar-imaginar-narrar y las narraciones intento recuperar algunas dimensiones de la transformación subjetiva que detonan a partir del encuentro con las obras artísticas.

Las narraciones en este estudio integran reflexiones elaboradas en conjunto con otras personas. La operación de narrar la vivencia no quiere recuperar el pasado, sino propiciar un espacio de encuentro donde considerar la afectación sensible y la narración como modos de estudio para la investigación en artes.

6. Hacer germinar la fuerza como forma

La narración como portadora del rastro de transformaciones subjetivas contiene el impulso de cruzar la dimensión individual para ser compartida. Como he señalado al principio, si no hay afectación, no empieza este proceso. Percibir la afectación y dejarla vibrar es un modo de entrelazamiento, una forma de relación con el mundo (humano y no humano).

Edouard Glissant destaca, desde la noción de creolización, como cada encuentro singular inevitablemente va a producir algo inesperado, porque los encuentros desplazan lo que se da por supuesto; y de esta forma generan las condiciones para que aparezca algo nuevo. Lo explica así: «Lo que nos moviliza no es la mera definición de nuestras identidades, sino su relación con todo lo posible: las mutaciones recíprocas generadas por este juego de relaciones» (Glissant, 2017, p. 121).

El modo de estudio que planteo está interesado en la posibilidad de transformación subjetiva más que en la definición de una identidad, aunque hable de la afectación sensible en primera persona. Las narraciones son escrituras que quieren traer los saberes del cuerpo afectado desde la vibración de lo vivido y hacerlos estallar en cruces inesperados y conexiones múltiples.

Ese lugar de la afectación sensible se puede observar también desde la perspectiva que sugiere Deleuze en *Proust y los signos* (1972). En este ensayo, Deleuze retoma el vínculo entre el objeto y la impresión sensible, desarrollando una noción particular de signo. En el ámbito de este estudio, la aproximación que propone Deleuze es útil, en tanto que señala dos dimensiones del signo; una que remite al objeto y otra que apela a las conexiones de sentido que produce la impresión sensible y que serían, precisamente, la materia que desarrollo desde la escritura situada en este trabajo.

Deleuze reconoce esta distinción citando a Proust cuando dice: «Cada una de nuestras impresiones tiene dos aspectos: «La mitad insertada en el objeto, y prolongada en nosotros mismos por otra mitad que solo nosotros podríamos conocer». Cada signo tiene dos mitades: *designa* un objeto y *significa* algo distinto» (1972, p. 37).

Siguiendo el desarrollo que hace Deleuze de este concepto, mi verdadero trabajo de aprendizaje singular ha consistido en intentar descifrar las trazas de la afectación y encontrarles una forma, de manera que las narraciones se manifestarían como signos a partir de la impresión sensible. Esta labor de fabricación de signos conlleva una operación de territorialización, una lectura particular que da cuenta del lugar de mi mirada.

Cada sujeto expresa el mundo desde un cierto punto de vista. Pero el punto de vista es la diferencia interna y absoluta. Cada sujeto expresa un mundo absolutamente diferente; y sin duda el mundo expresado no existe fuera del sujeto que lo expresa. (1972, p. 54)

Siguiendo este argumento deleuziano, lo que hacen las narraciones en este trabajo es desarrollar esa dimensión de la interpretación del signo, en tanto que impresión singular que trae su propio mundo.

Para entender y desarrollar las posibilidades del narrar he estudiado el ensayo de *El Narrador* de Walter Benjamin en donde se aproxima a la narración como «la facultad de intercambiar experiencias» (2001, p. 112). La persona que narra sería aquella que propicia un intercambio con el que intenta salvar lo ínfimo de la experiencia singular.

En este trabajo las narraciones intentan dar cuenta de esa tensión entre las fuerzas de la extrañeza de lo que no soy capaz de nombrar y las formas articuladas en la narración como modo de atender/ articular el cuerpo afectado.

7. La figura del narrador

En *El narrador* (escrito en 1936), Walter Benjamin diferencia entre novela, información y narración. Mientras que, según él, la novela se separa de la tradición oral y segrega al novelista de lo que se cuenta, las narraciones siempre parten de una experiencia propia o ajena. «El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida» (Benjamin, 2001, p. 115).

En contrapunto con la información, para la narración, la experiencia vivida es esencial, mientras que para la información lo son la eficacia y la inmediatez. La transmisión de datos es una prioridad en la información, porque de la precisión de los datos, depende que la comunicación ocurra. Sin embargo, para la narración, lo esencial es la dimensión relacional, la posibilidad de convocar a las personas alrededor de un relato.

La narración «no se agota. Mantiene sus fuerzas acumuladas y es capaz de desplegarse» (Benjamin, 2001, p. 117). Frente a la pérdida de interés de la información que desaparece con la misma rapidez con que fue comunicada, las narraciones se pueden expandir en diferentes contextos y «alcanza[r] una amplitud de vibración de la que carece la información» (2001, p. 117).

La narración es una práctica no alineada con el imperativo de la aceleración como modo de relación que favorece la rapidez del intercambio de bienes y servicios. Sin contemplar la eficacia instrumental, la narración va a su aire, necesita un tiempo más largo, el tiempo preciso para generarla y compartirla. Como forma de comunicación se acerca más a los tiempos de los cuidados, a otras formas de interacción marginales respecto a la aceleración.

La narración es una tortuga que no quiere ser un guepardo, y en esa lentitud, dilata el tiempo en el deseo de recuperar lo vivido y compartirlo. Funciona haciendo más densa la dimensión temporal y con esta operación trae un modo de re-existencia. El agenciamiento de elementos heterogéneos que acaban confluyendo en las narraciones, se nutre del impulso de hacer emerger una forma desde la fuerza extraña de mi cuerpo vibrátil. Una forma que se concede un tiempo de incertidumbre para alimentar la extrañeza con lecturas y conversaciones, recuerdos, imaginaciones y reflexiones.

Siguiendo a Benjamin, la narración da cuenta de un modo sensible de relación con el mundo donde se pone en práctica «una forma artesanal de [la] comunicación» (2001, p. 117). Si para Benjamin la narración es «la facultad de intercambiar experiencias» (2001, p. 112), funcionarían salvando, al menos, lo ínfimo de la experiencia singular, y en algunos

casos, como se cuenta que le pasó a Sherezade, las narraciones serían capaces incluso de salvar vidas. El vínculo entre vivencia e intercambio que propicia esta figura de la narradora genera esa resignificación compartida que pasa a «convertirse en experiencia para aquellos que escuchan su historia» (2001, p. 115).

En este sentido, la narración es una práctica encarnada re-existente en tanto que promueve una forma de interacción al margen del tiempo de la productividad. Como señala Benjamin, una narración sumerge el asunto en la vida de quien lo relata, para poder luego recuperarlo desde allí. «Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla» (2001, p. 119).

La narración es portadora de un resto de la vivencia de la persona que narra y como señala Deleuze (1972, p. 54), lleva la diferencia interna y absoluta de la expresión del mundo desde ese punto de vista.

La información se organiza desde una perspectiva de selección donde singulariza una jerarquía en los datos. El primer efecto que consigue esta operación es la separación entre quien comunica de lo que se comunica. Los hechos existen por sí mismos, sin embargo, la forma de comunicarlos depende de la selección de determinados aspectos y de su articulación en un orden pretendidamente objetivo. La operación de dar prioridad a unos aspectos sobre otros es una naturalización de los marcos de sentido, de esa trama que sostiene la reproducción social de la que habla Rolnik (2019) cuando se refiere al reconocimiento del entorno.

En *El narrador* Benjamin define la información como una nueva forma de comunicación propia del modo de relación burguesa.

Con el dominio de la burguesía -uno de cuyos mejores instrumentos en el alto capitalismo es sin duda la prensa-, surge una forma de comunicación [...] Esta nueva forma de comunicación no es menos ajena a la narración que a la propia novela, siendo más peligrosa para la primera mientras provoca la crisis de la segunda. Esta nueva forma de comunicación es lo que se llama información. (2008, pp. 46-47)

La información intenta alejar lo que se cuenta de quien lo cuenta, en una operación que deliberadamente invisibiliza los marcos con los que se conciben las narraciones, borra los cuerpos y sin ellos, desaparecen los puntos de vista situados.

Las reflexiones que lleva asociadas la figura del narrador en Benjamin y la práctica de escritura que desarrollo en este trabajo, comparten espacios e intenciones. Las narraciones llevan impresa la huella de lo vivido para ser compartido. En lugar de objetivarla y alejarla, me enredo con esa vibración extraña del cuerpo. La narración me ha permitido abordar mis propios desplazamientos subjetivos y proponer las narraciones como un espacio de encuentro.

La práctica de escritura que desarrollo en tanto que territorio desplegado a partir de la vivencia, recoge la dimensión corporal sensorial en su faceta de afectación sensible, dando cuenta de mi relación singular entre afectación, imaginación, reflexión y escritura. La figura del narrador de Benjamin, tal y como la entiendo en relación con mi práctica de escritura,

contribuye a situarla como un espacio de relación intersubjetiva, que no solo recoge mi experiencia vivida, sino que la comparte con aquellas personas que se dejan prender «por la llama del relato».

Si algo traen estas narraciones es una perspectiva singular, una posición encarnada. El abandono de lo que es propio (creencias, ideas, afinidades) para alcanzar una supuesta objetividad sobre la que estaría fundado el conocimiento científico es lo que Thomas Nagel describe en su libro *La visión de ningún lugar* (1996). La ficción de ese «ningún lugar» supuestamente homogénea y global se cuestiona, entre otros espacios, desde la epistemología feminista cuando señala cómo las relaciones de poder sobre las que se construye el conocimiento naturalizan la separación entre objeto y sujeto de estudio.

Haraway desarrolla la noción de un conocimiento situado cuando dice:

No buscamos las reglas conocidas del falogocentrismo (que son la nostalgia de un mundo único y verdadero) ni la visión des-encarnada, sino las que están regidas por la visión parcial y por la voz limitada. No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular. La cuestión de la ciencia en el feminismo trata de la objetividad como racionalidad posicionada. (1995, p. 339)

Las narraciones que propongo dan valor a la vivencia singular y a la afectación sensible como modos de ampliar las conexiones con el mundo. De esta forma, la narración como procedimiento es una invención portadora del tipo de conocimiento situado del que habla Haraway.

Benjamin desde otras coordenadas también se refiere a esta perspectiva encarnada cuando dice «el narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por entero la mecha de su vida» (2001, p. 134).

En este sentido, la narración, tal y como la practico en este estudio, da cuenta de un modo de interacción sensible con las artes vivas, de una manera de hacer cuerpo-con, estar-con, preguntar-con y pensar-con las obras de arte y con otras personas, durante el proceso de escritura y también después.

La narración es la forma con la que he podido articular, modular, configurar y expandir un modo de encuentro con las prácticas artísticas y la generación de un contexto de intercambio subjetivo al compartir las narraciones como apertura a la reflexión en contextos de investigación y práctica artística.

La narración resuena en una dimensión compartida y según explica Benjamin, se las ingenia para incorporar algún tipo de saber práctico. En este estudio, el saber aplicado con el que me enredo es el de señalar los procedimientos artísticos que puedo reconocer como responsables de la afectación sensible. Creo que puedo explicarme mejor si tomo como ejemplo la narración de la segunda temporada de *Clean Room* de Juan Domínguez (2016). En ese texto recupero la mirada maravillada y lúdica con la que observé la ciudad durante un paseo en silencio con un grupo de personas. Ahí cuento cómo me sentía, pero también

intento señalar, diferenciar, mostrar los procedimientos artísticos que produjeron ese efecto, como en este caso, la operación artística de infiltrar la ficción en la vida cotidiana.

En todas las narraciones los procedimientos artísticos aparecen como puntos de anclaje en la escritura con la intención de mostrar la relación entre la afectación sensible y las estrategias estéticas que activan las y los artistas en sus obras.

Los procedimientos estéticos que me han afectado más intensamente y que reconozco como disparadores de las transformaciones moleculares de mi subjetividad tienen que ver principalmente con el quiebre del uso instrumental del tiempo y el espacio y con las transformaciones en la manera en que siento mi propio cuerpo. En las narraciones describo como esas operaciones me desplazan, me llevan a lugares imaginarios, me ponen a reflexionar mientras observo el entorno con una curiosidad renovada, hago conexiones que antes no había hecho, me hago preguntas sobre cosas que antes no me había parado a pensar y me lanzo a leer textos de manera indisciplinada.

Lo que nombro como devenir narradora hace de la escritura un proceso situado que facilita el tránsito entre diferentes escalas. La observación atenta a la propia afectación, en tanto que extrañeza, se expande hacia un territorio de resonancias imaginarias y reflexivas. En este marco de acción, las narraciones se contraen y se expanden. En este pulso la escritura fluctúa entre la vivencia y la proyección, entre el recuerdo y la resonancia, tomando la afectación sensible como el nodo de conexión de estos mundos, como el lugar donde se encuentran la orilla y la ola.

De esta forma, el tipo de narración que desarrollo como práctica de escritura se orienta a recoger el latido de un sentir-hacer-pensar-imaginar desjerarquizado. Un movimiento donde la afectación corpo-sensorial se manifiesta de múltiples modos. Un hacer-pensar en la estela de la investigación feminista situada que hace visible una parte de la trama, del tejido que extiende en diferentes dimensiones.

Considero que el encuentro con prácticas artísticas facilita espacios y tiempos donde entrenar modos sensibles de relación con el mundo. En este sentido, la dimensión intersubjetiva de las artes vivas se expande, como describe Rolf Abderhalden, artista investigador en artes escénicas y cofundador de Mapa Teatro: «a cualquier forma de desplazamiento vital que se ha producido en las prácticas artísticas, toda vez que los cánones vigentes han impedido dar cuerpo a las fuerzas que agitan la realidad y su contexto» (2018, p. 710).

Desde esta aproximación a las artes vivas como un campo de acción, su propósito es «interrogar, problematizar, resignificar y revitalizar» lugares y sentidos (Abderhalden, 2018, p. 711). Este ofrecimiento para cuestionar la realidad desde las prácticas artísticas es una invitación a sentir pensar que llama la atención sobre la afectación como forma de conocimiento encarnada.

En el entorno de la práctica escénica contemporánea, la dimensión de interacción que favorece la copresencia entre artistas y público, permite también a las artistas plantear modos de relación que facilitan interacciones sociales de difícil cabida fuera del contexto del encuentro con una obra artística. Esa excepcionalidad, similar a la que se disfruta en

los espacios de juego regulados, contiene una potencia de invención donde virtualmente pueden conectarse efectos estéticos y micropolíticos.

8. Narraciones en un pluriverso

La narración como material para ser compartido propicia un punto de cruce de la dimensión individual a la transindividual. Situando esta investigación en el ámbito de lo micropolítico, cada una de las narraciones que aborda mi vivencia como espectadora recoge una textura singular; un modo de afectación sensible que pone a vibrar otras dimensiones, otras conexiones con el mundo.

Esas conexiones han resonado en otros sitios y han operado como materiales para la reflexión y el debate. Versiones anteriores de todas las narraciones que comparto aquí han sido publicadas en revistas académicas y en el proceso de publicación he observado que, como ocurre en seminarios de investigación y sesiones docentes, pueden activar una dimensión dialógica. Funcionan promoviendo nuevos encuentros y a la vez invitan a considerar la potencia de la afectación sensible como fuerza para engendrar mundos. Cada persona deberá encontrar su manera, su forma de hacerse cargo de la afectación y compartirla.

Con la noción de pluriverso (Escobar, 2011) quiero señalar la riqueza de la pluralidad de perspectivas, saberes y formas de vidas que habitan los mundos que existen y que, a su vez, dan cabida a mundos por venir. Las narraciones que propongo quieren ser pluriversales en este sentido. En lugar de perseguir uniformidad y homogeneidad, acogen la pluralidad de existencias y devenires singular.

Arturo Escobar (2011) remite a la definición de pluriverso como «una manera diferente de imaginar la vida [...] en la exitosa fórmula de los zapatistas, el pluriverso puede describirse como un *mundo donde quepan muchos mundos*» (p. 139).

La noción de pluriverso como espacio que alberga una pluralidad de mundos también dialoga con el concepto de las ecologías de los saberes que desarrolla Boaventura de Sousa Santos (2019), cuando señala que «en todo el mundo no solo hay formas muy diversas de conocimiento de la materia, la sociedad, la vida y el espíritu; sino también muchos y muy diversos conceptos de lo que cuenta como conocimiento y los criterios que se pueden utilizar para validarlo» (p. 35).

Las narraciones que configuran este trabajo activan resonancias desde la afectación sensible y en esa operación, despliegan territorios nuevos. Propongo leerlas considerando que son independientes unas de otras, dejándose llevar por las asociaciones que traigan y contemplándolas en conjunto como un paisaje desconocido, subjetivo y singular, hecho de afectación sensible y despliegue especulativo.

Con estas narraciones quiero sumar versiones que dan cuenta de un fragmento de ese mundo pluriversal, en las antípodas de lo supuestamente «universal». Estas narraciones pluriversales son fragmentos de lo posible, formas que se concretan desde una posición situada, a partir de vivencias encarnadas.

Desde esta perspectiva planteo una posibilidad de reflexión en investigación en artes organizada alrededor de la afectación sensible, en tanto que indicador de transformaciones subjetivas, un eje micropolítico que asume que no hay límites ni en los modos e intensidades de la afectación sensible, ni en la posibilidad de agenciamientos de enunciación.

Esta pluralidad virtual de agenciamientos, desde la perspectiva de Edouard Glissant en su *Poética de la Relación* (2017), pone el acento en lo irreductible de las singularidades, y lo innumerable de las posibilidades que emergen en la interacción. En el capítulo «Aquello que siendo no es», deja algunas pistas sobre esta cuestión cuando dice: «La idea de Relación no contiene a la Relación ni sirve fuera de ella / La idea de Relación no preexiste (a la Relación) / Quien piensa la Relación piensa a través de ella, al igual quien se cree exceptuado» (p. 215).

Pensar en relación es otra perspectiva que atiende al cuerpo afectado, a la vibración del no reconocimiento.

9. Escribir en la arena de la playa

La aproximación a las artes vivas que ofrezco quiere recoger y amplificar un modo de estar y dejarse afectar por el trabajo de las artistas. La escritura es una metodología de investigación que expande ese impulso inicial hacia territorios heterogéneos. Sin embargo, las narraciones son contingentes, fragmentarias y situadas. Responden a un tiempo y un lugar, y en cada caso se proponen dialogar con problemas distintos. A su vez, las narraciones abren otras dimensiones relacionales inéditas, en tanto que son, en sí mismas, hacedoras de mundos. Esta perspectiva comparte la asunción fenomenológica de Glissant en su *Poética de la Relación* cuando se refiere a los cuentistas creol, por su «disposición sin tregua para acercar los elementos más heterogéneos de lo real» (2017, p. 233).

El tipo de escritura a partir de prácticas escénicas que planteo como metodología de investigación en artes vivas, vincula afección, imaginación, diálogo y reflexión, elementos heterogéneos, para traer no solo lo real, sino también para instaurar nuevos territorios imaginarios y reflexivos, campos afines con los que las obras artísticas me resuenan. El acontecimiento de ser espectadora modifica mi propia subjetividad y la escritura recoge las huellas de esta transformación y produce un espacio, las narraciones, que dan cuenta de ese desplazamiento singular.

Escribir en la arena de la playa es una llamada de atención para recordar que una de las condiciones necesarias para desarrollar la escritura es no dar nada por sentado. La imposibilidad de fosilizar la vibración singular y sus dinámicas de transformación subjetiva hacen que las impresiones percibidas no sean las únicas posibles y además están lejos de ser definitivas.

Igual que dos olas no rompen igual en la orilla, las travesías particulares, las atmósferas y reverberaciones que traen las narraciones, son una apertura subjetiva entre otras, e incluso siendo la misma espectadora ante la misma práctica artística, las narraciones serían distintas en momentos temporales y vitales diferentes.

La orilla y la ola se constituyen mutuamente en el lugar donde rompen. La afectación sensible es ese sitio donde se encuentran mi vivencia como espectadora y la práctica artística. Ya sea la persona que escribe en la arena o la ola que borra lo escrito, la vibración de mi cuerpo, la afectación, anticipa una transformación por venir. El intento de recogerla es en sí un imposible, porque la vivencia es irrecuperable, lo que sí puedo intentar es conservar un modo de estar con las prácticas artísticas.

Sentir-con, imaginar-con, enredarse-con, pensar-con, conversar-con las prácticas artísticas, son modos de escribir en la arena de la playa y también formas de ser ola y ser arena, sabiendo que ni lo que está escrito, ni la ola que rompe son certezas absolutas.

En este trabajo hay tentativas para recoger la extrañeza de fuerzas que encontraron su forma en narraciones para ser compartidas. Estas narraciones se nutren de la vivencia y de un universo de lecturas, diálogos, encuentros y conversaciones con personas a las que agradezco su paciencia y dedicación en estos contextos de investigación en artes.

Escribir con las prácticas artísticas es pensar con ellas, por eso, es inevitable que para cada vivencia como espectadora en el desarrollo de la escritura haga uso de herramientas conceptuales diferentes, como un trenzado singular quiere ser útil en diferentes escenarios que nos permitan pensarnos en un mundo en relación.

Mi propuesta de narrar desde la vivencia ofrece un modo de estudio precario de las prácticas escénicas. Una aproximación que parte de lo singular, lo disperso y lo fragmentario, sin vocación de separación entre sujeta y objeto de estudio, y sin pretensión de abstracción.

Lo que se plantea aquí es la validez de los saberes que trae la fuerza de la afectación sensible y que encuentran su forma en un proceso de escritura como práctica para compartir esos territorios nuevos.

Una práctica de escritura desde el encuentro y hacia el encuentro, donde la narración como artefacto para entrar en relación quiere promover reflexiones críticas, establecer diálogos, articular preguntas y activar conversaciones.

Pongo las narraciones, una vez más, a circular en un gesto de apertura, unido al deseo de que activen, agiten, afecten de alguna manera y que ese desplazamiento ofrezca la posibilidad de nuevos vínculos desde donde pensar las obras artísticas y también imaginarnos en relación.

II. Sacarse las tripas en *La mitad (una celebración)* de Jaime Vallaura

Estoy en DT, una sala de teatro cerca de la Gran Vía en Madrid. Es diciembre de 2016. Vine a ver a una performance de Jaime Vallaura. Lo que veo en escena es un personaje discutiendo consigo mismo. Está incómodo, algo le molesta. No sé bien qué es. Al cabo de unos minutos, hilando frases de aquí y allá, entiendo que el personaje está en una isla desierta del Mediterráneo porque no quiere celebrar su cumpleaños. Está descontento con el mundo y ese movimiento por escapar de las relaciones sociales es un deseo de alejarse. ¿Alejarse de qué, de quiénes?

El cumpleaños es un buen momento para hacer un ejercicio de introspección, aunque a este personaje no parece que le esté sentando muy bien. Sin embargo, hay algo en la situación que me resulta cómico. Sonrío con sus acciones, con la sucesión de bufidos y quejas. En un momento de la pieza el personaje saca metros y metros de salchichas crudas de dentro de su chaqueta, como si fueran sus intestinos, a la vez que repite la frase «lo de dentro, fuera». Me impacta esta acción, me deja perpleja. ¿Qué quiere decir?

Invento un sentido para esta acción. Entiendo que sacarse las tripas es una autolesión que lleva a la muerte, y como, obviamente es una ficción y el personaje sigue vivo y coleando, imagino que es una metáfora. ¿Y si el personaje se saca las tripas para arrancar una parte de sí mismo? Suponiendo que ese es el sentido de esta acción, estaría asistiendo a una transformación, a una metamorfosis. Pero, ¿qué es lo que me impresiona de esta escena? ¿Por qué me afecta? ¿Dónde me lleva?

Sacarse las tripas es una acción imposible, a menos que seas un personaje de autoficción como el que presenta Jaime Vallaura en *La mitad (una celebración)*. Esta obra, a mitad de camino entre performance y monólogo teatral, plantea la crisis de un personaje que decide aislarse de su entorno social, afectivo y profesional para celebrar su cincuenta cumpleaños en una isla desierta. Vallaura pone en escena una serie de acciones erráticas y un modo de habla inconexo con el que comparte su insistencia por distanciarse de las relaciones sociales.

Vallaura presenta la performance una vez al año coincidiendo con su cumpleaños y la obra es distinta cada año. Con la excusa del aniversario, el artista muestra como ese

personaje de autoficción se percibe a sí mismo, al mundo que le rodea, y también cómo siente que le ven los demás. En conversación con Vallauré a propósito de este trabajo, él explica cómo descubrió muy pronto que el tiempo pasaba también por la pieza y por eso, cada año es distinta.

La mitad empezó juntando prácticas y materiales, pero en un primer momento no me planteé la creación de una dramaturgia. Al presentarlo la segunda vez me di cuenta de que no tenía sentido repetir el mismo trabajo porque en cada cumpleaños yo era distinto. En la primera ocasión hablaba mucho de la mitad y el doble, del todo y nada. Creo que cuando cumplés cincuenta años, supuestamente estás a mitad del camino, como mucho, pero es una especie de falsa mitad de tu vida y en mi caso apareció un momento de balance. Luego pasan los 50 y se te olvida y esta idea de la mitad dejó de ser importante. Fue ahí cuando pensé en la idea de las versiones 5.0, 5.1, 5.2, como una forma de marcar el paso del tiempo cada vez que presento la obra. (Vallauré, comunicación personal, 3 de febrero de 2018)

La mitad (una celebración) (2016) es la obra que inaugura esta serie de performances que sólo se presentan una vez al año. En esta ocasión, la obra transcurre en una sala negra en la que se contraponen dos planos: en el fondo, un pase de diapositivas y en primer plano la figura del personaje. En las imágenes del fondo veo el paisaje idílico de una isla mediterránea donde se supone que está el personaje. Las fotografías aparecen subtituladas, cambian un poco el enfoque, pero el paisaje que muestra es del mismo lugar. La contraposición entre fondo y figura permanece estable durante toda la pieza y considero que esta estabilidad funciona para sostener el habla errática del personaje y también, lo impredecible de sus acciones. El pase de diapositivas subtituladas articula una secuencia de sentido. Por los textos escritos en las imágenes, parece que se trata de una isla en el Mar Adriático, un lugar precioso abandonado después de la guerra de los Balcanes. Las fotografías de este paisaje veraniego me transmiten el optimismo con el que llega el verano, con su promesa de aire libre, de mar, de letargo. Podría tumbarme a la sombra de estas fotografías, meterme en ellas y bajar por ese sendero que veo ahí que lleva a la playa, bañarme en ese azul, ser azul dentro del agua...

Pero la situación en escena no da mucho espacio como para dejarme llevar por esa ensoñación. Además, las imágenes están subtituladas y esas leyendas cuentan también lo que le está pasando al personaje. Mmmm. Quizás es eso lo que quería decir con «lo de dentro, fuera», sacar las preocupaciones y ponerlas a dialogar con un paisaje. Es una interpretación literal de lo que veo, pero, quien sabe, podría ser. Es curioso como las imágenes proyectadas empiezan siendo nítidas y se vuelven cada vez más borrosas, siguen un camino inverso al recorrido que hace el personaje que, a medida que avanza la obra, va reorganizando su manera de estar en el mundo.

1. El conflicto de sentirse ajeno a sí mismo

Celebrar el cumpleaños es un ritual social. Pienso si soy igual a la que era, me pregunto sobre lo que permanece y lo que cambia de mí misma. Pasan los años, veinte, treinta, cuarenta, cincuenta... soy y no soy la misma persona. El paso del tiempo me trae la paradoja de ser y no ser. Devengo. Me transformo al compás de los movimientos de mi subjetividad enredada con la oxidación de las células de mi cuerpo, con los cambios del mundo alrededor.

Me doy cuenta de que además de divertirme, las tribulaciones del personaje autoficcional de Vallaura, me llevan a hacerme preguntas sobre cómo me siento, quién soy, cómo percibo el paso del tiempo en mi cuerpo, en mis relaciones, en el mundo. Asistir a esta obra desencadena un movimiento subjetivo que me lleva hacia un territorio de reflexiones.

Vuelvo al personaje de Vallaura y me pregunto si su conflicto, como me pasa a veces, sería sentirse ajeno a sí mismo. En la pieza, el desasosiego del personaje cristaliza en un deseo de huida. En la imagen del paisaje veraniego que ocupa inmóvil el fondo del escenario, la leyenda, «liberarme de toda atadura social».



Figura 1. Paisaje proyectado en el fondo del escenario. Fotografía extraída de *La mitad (una celebración)* [pieza escénica], de J. Vallaura, 2016. Fuente: Archivo del artista

Escapar podría ser una respuesta a esa crisis de relación que diagnostico como la fuente de los problemas del personaje. Pero ¿podemos dejar de ser sociales? ¿Tenemos la posibilidad de excluirnos de las interacciones sociales de manera voluntaria y permanente sin que eso suponga una desintegración de los vínculos, una pérdida? ¿Quiénes renuncian voluntariamente a las «ataduras sociales»?

Haciéndome estas preguntas, me acuerdo de la película *Into the Wild* (Penn, 2007) que tradujeron en España como *Hacia rutas salvajes*. Cuenta la historia de un muchacho que después de graduarse en la universidad, decide que quiere alejarse del mundo para pasar el resto de su vida en el bosque. Siguiendo este impulso se instala en una cabaña en Alaska, pero durante su primer invierno queda aislado por la crecida de un río, se queda sin comida y muere envenenado por comer unas bayas venenosas.

Una historia triste que me recuerda que siempre han existido personas con esta vocación de apartarse del mundo, por ejemplo, los ermitaños, y en el deseo del personaje de liberarse de las ataduras sociales hay algo de ese impulso de renunciar a la relación. Sin embargo, creo que quizás no es la única vía para resolver el problema que identifico que plantea esta ficción: el paso del tiempo y la necesidad de reajustar las relaciones con el entorno.

El impulso de despojarse de los vínculos sociales es una fantasía de autonomía radical que niega la dimensión social y en esa negación arrastra al cuerpo. Santiago Alba Rico en su ensayo *Ser o no ser (un cuerpo)* propone una aproximación al cuerpo como articulación singular entre «el tiempo, el espacio y el yo» (2017, p. 11). El cuerpo está inscrito en un tiempo y un lugar, unido al «yo» como dispositivo integrador de la subjetividad. Ese «yo» opera como una fantasía de identidad, de continuidad del cuerpo en el tiempo y el espacio, sin embargo, ser seres sociales, más que autonomía e independencia, conlleva interdependencia y cuidados.

Observo el recorrido de las reflexiones que me han traído hasta aquí y me llama la atención que sea la incongruencia del personaje lo que las ha despertado. Hay algo cómico, porque liberarse de las ataduras sociales en un teatro parece un chiste. Siguiendo la propuesta que hace Paolo Virno en su análisis del chiste, tal y como la recoge Victoria Pérez Royo, cuando la traslada del ámbito de la lingüística al de la coreografía, lo que hay en el chiste es una reacción a la norma, un desvío.

La acción innovadora, el chiste, no ocurre únicamente en el ámbito exclusivamente lingüístico, sino dentro de cualquier sistema de lenguaje, independientemente de si su codificación es una gestual, visual, verbal, etc. En cualquier caso, se basa en una reacción a una regla que, modificándola o suspendiéndola, inesperadamente desvía el curso usual de los acontecimientos. (Pérez Royo, 2011, p. 198)

El chiste es el desvío de la norma, el exceso de la paradoja. Por ejemplo, dejar de ser social en un teatro. El espacio de incoherencia que abre el chiste me permite asomarme a mis contradicciones. Observo el malestar del personaje en escena y me pregunto ¿siento que las ataduras sociales me aprisionan?

Mmmm, alguna vez, probablemente, aunque ahora mismo no sea el garbancito que me aprieta en el zapato. El chiste como desvío me apela porque escapa de lo esperado y me permite asomarme a mis contradicciones.

En el artículo de Pérez Royo «Cómo hacer cosas nuevas con movimientos» (2011) además de atender a la perspectiva de Virno en relación a la acción innovadora del chiste, se refiere también al pensamiento de Michael Certeau en *La invención de lo cotidiano* (1996) en tanto que capaz de promover «una actividad de reapropiación subjetiva del mundo, una cierta forma de disidencia dentro del universo de las conductas controladas» (Pérez Royo, 2011, p. 201)

Considero que el personaje de Vallauré en este momento de protesta en relación con el mundo, en la incoherencia de liberarse de las ataduras sociales en un teatro, está

proponiendo un gesto disidente en relación a las expectativas de reunión social que convoca el cumpleaños como ritual.

2. El abismo del tiempo

La celebración del cumpleaños es un acontecimiento social que señala el paso del tiempo y a la vez, como apuntan la sociología y la antropología, muestra el carácter colectivo de las fiestas como actos simbólicos en una comunidad.

En esta obra, el personaje de raíz autobiográfica que encarna Vallauré rechaza explícitamente formar parte del ritual social de la celebración. Prefiere disfrutar de su supuesto aislamiento idílico. Desde el marco de lectura que propongo, el habla deslavazada expresa una capacidad de invención singular. No es la leyenda de liberarse de las ataduras sociales la que pone en tensión el sentido, es la acción de balbucear la que contiene la posibilidad de transformación, porque en la insistencia de no saber cómo decir se abre un hueco donde acaba apareciendo otra posibilidad. Esa potencia se materializa en la acción.

Es en ese momento cuando el personaje interviene sobre su cuerpo imaginario. Son acciones violentas, radicales. Se saca un trozo de carne de la chaqueta, le pone dos ojos de plástico. Saca las ristras de salchichas como intestinos. Interpreto que en esta acción hay una llamada a la transformación, una acción para convertir una cosa en otra. Es una intensidad extraña. Veo en escena un personaje refunfuñando, jugando con trozos de carne muerta.

3. Sacarse las tripas o cómo hacerse un cuerpo sin órganos

La acción de sacarse las tripas pone en escena la desmembración de un cuerpo. Localizo en este gesto escénico el lugar donde mi afectación como espectadora se intensifica. Propongo un despliegue reflexivo, como acercamiento a esta operación estética, desde dos perspectivas antagónicas: la teoría lacaniana que desarrolla el origen de la formación del «yo» como proceso donde se conecta el cuerpo como un todo integrado (Lacan, 2009), y la subversión de esta teoría en la propuesta de fabricarse un cuerpo sin órganos que hacen Deleuze y Guattari el 28 de noviembre de 1947, recogida en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002, p. 155).

Empezaré explicando brevemente la teoría del estadio del espejo. Lacan defiende que el establecimiento del vínculo entre un organismo y su entorno pasa por la visión del cuerpo como «forma total» (Lacan, 2009, p. 100). En el estadio del espejo sostiene que el momento fundacional del sujeto y del yo, coinciden con que el niño es capaz de reconocer su imagen corporal completa en el espejo. Define el estadio del espejo como «una función particular de la imago que establece una relación entre el organismo y su realidad» (Lacan, 2009, p. 102).

Yendo más allá, la teoría lacaniana interpreta el cuerpo fragmentado que aparece en sueños como una señal de la fragilización del «yo». Esto ocurre cuando el cuerpo:

Aparece bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados en exoscopia, 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, 2009, p. 103)

Según esta teoría, el desmembramiento del cuerpo señalaría la desestabilización del «yo» como sistema integrador del individuo. Sin embargo, Deleuze y Guattari defienden justamente la operación contraria en la propuesta experimental de deshacerse del «yo» para fabricarse un cuerpo sin órganos.

Donde el psicoanálisis dice: Deteneos, recobrad vuestro yo, habría que decir: Vayamos todavía más lejos, todavía no hemos encontrado nuestro CsO, deshecho suficientemente nuestro yo. Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel. (2002, p. 157)

Hacerse un *cuerpo sin órganos* es una tarea imposible en tanto que funciona como límite inalcanzable, al menos que se trabaje desde lo imaginario. Pero incluso dentro del terreno de lo imaginario es necesaria una operación previa, hace falta desestabilizar los sentidos, como muy astutamente indica la imagen que sustituye el paisaje idílico en el fondo que había empezado a hacerse borroso.



Figura 2. Imagen proyectada en el fondo del escenario. Fotografía de *La mitad (una celebración)* [pieza escénica], de J. Vallauré, 2016. Fuente: Archivo del artista

Considero que este texto tiene un sentido dramático y habla de una forma de trabajo del artista, de una manera de entender su práctica. Craquelar el sentido remite a una búsqueda capaz de producir fisuras en la superficie de lo naturalizado. Jugar con el sentido es un modo de subvertirlo, una forma de poner en duda lo supuestamente dado.

El cuerpo del personaje se coloca en escena como eje de la experiencia que hace posible la articulación de un Cuerpo sin Órganos. Es una configuración experimental que ocurre después de esa desestabilización del «yo» de la que soy testigo mientras escucho los intentos de su habla delirante en su deseo por subvertir los sentidos.

La acción de sacarse las tripas en su absurda intensidad me ha llevado a un lugar de reflexión. Me agarro a esta posibilidad de subvertir/craquelar el sentido como lugar para la invención.

Entiendo que el esfuerzo del personaje por cambiar su cuerpo es también un intento de resolver el malestar con el entorno. Al fabricarse otro cuerpo puede construir otras relaciones, relaciones nuevas, que reinventan los vínculos del personaje con el mundo.

En una conversación con el artista Vallaura relata como disfruta con la posibilidad que ofrece la práctica artística de jugar con el «yo».

Desde el arte se puede instalar la contradicción, el fracaso, la pérdida del norte, cuestiones que, desde otros planos, como en el científico o en el jurídico, no se pueden ni plantear. En el trabajo del artista hay una cosa bonita, que te ayuda a manejar el yo, que es algo que se da por sentado, pero a poco que te pongas a jugar con él, ves que puedes darle unos golpes, unos tirones de oreja, una patadita de vez en cuando. Como artista puedes entrenarte para disminuir esa pesadez del yo, siempre y cuando no se te infle, porque si se te infla, se te escapa de las manos. Este yo, a nivel social es como una piedra que llevamos arrastrando y lo mismo no es para tanto, que si le das un poquito igual se mueve, o se te cae un trozo y a ver como lo colocas luego encima otra vez. (Vallaura, comunicación personal, 3 de febrero de 2018)

Me da una lección observar esta distancia respecto a un dispositivo integrador tan potente como el «yo» que comenta el artista. En esta narración observo las operaciones que permiten al personaje salir de una situación de crisis. El cuerpo de ficción se desmiembra, se desdobra, se multiplica. En estas operaciones, al igual que en los balbuceos, interpreto que hay un gesto radical por quebrar lo normativo, por hacer una fractura que abra paso a otras relaciones posibles, a otras configuraciones. En este sentido, el personaje seguiría las indicaciones de Deleuze y Guattari: «El CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde» (2002, p. 156). En el contexto de esta narración deshacerse de los órganos es cambiar de cuerpo de ficción.

Me imagino cómo sería para mí fabricarme un cuerpo sin órganos. No tengo respuesta. Observo la escena como una construcción que podría responder a la siguiente pregunta: «¿Cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante?» (Deleuze y Guattari, 2002, p. 165).

Quizás la subversión del sentido y la desintegración del cuerpo de ficción son vías de escape: sacarse las tripas, arrancarse mechones de pelo, quitarse trozos de carne. Imagino que estas mutilaciones imaginarias multiplican las posibilidades de nuevos cuerpos, como

esos que Vallaure hace aparecer a partir de pedazos de carne a los que añade unos tapones de plástico y manipula como si fueran marionetas. Considero que este despliegue de combinaciones imaginarias podría ser la expresión de una práctica imposible, la de hacerse un cuerpo sin órganos. Y que en estas acciones imposibles hay un intento de señalar el conflicto entre el cuerpo y lo social:

El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿qué es el CsO? —pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. (Deleuze y Guattari, 2002, p. 156)

Vallaure construye un personaje con el que intenta tocar ese límite. Fragmentar el cuerpo y multiplicarlo son acciones ficticias movidas por el impulso de desorganizar lo normativo. Este desorden funciona en tres niveles: el organismo como cuerpo, el sentido (de las cosas) como estructura asimilada y la subjetividad como anclaje a la realidad dominante.

Narro mi lectura de la pieza a partir de esta noción del cuerpo sin órganos. Imagino que el personaje reorganiza su inscripción en el mundo, en tanto que sistema de relaciones afectivas, sociales, económicas, políticas, geográficas e incluso poéticas. He llegado a esta reflexión a partir de una afectación sensible a la que he dado el tiempo suficiente para que se desplegara. Observar la crisis del personaje me permite observar mis contradicciones y a la vez, me cambia subjetivamente, en la medida en que me lleva a pensar y a imaginar, a proyectar relaciones con el mundo.

4. Embaucadores autoplásticos

En esta narración relaciono la acción de sacarse las tripas con lo que interpreto como el deseo del personaje por hacerse otro, por fabricarse un cuerpo sin órganos. Al asistir a las operaciones de mutilación, desmembramiento y desintegración de ese cuerpo de ficción, entiendo que el personaje está buscando otra articulación de su propio cuerpo. Siguiendo esta hipótesis, con esa nueva configuración corporal instauraría una dimensión subjetiva inédita, que, en lugar de obstruir las intensidades y las contradicciones del cambio, se empeñaría en ensayar otras posibilidades.

Como narradora de esta vivencia extiendo un paisaje alrededor de lo visto, lo sentido, lo escuchado y percibido. La invención de sentido que trae esta narración funciona como una operación de difracción que recoge el destello de la afección para empujarlo a otros territorios.

Vallaure reflexiona sobre el valor de las acciones de mutilación y desmembramiento en escena observando la potencia que tienen para desplazar la manera en que el otro te mira:

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. Tu piensas que tienes un cuerpo, y en realidad te lo quitas y ya está, así de fácil. Es que es así de fácil. Y lo que mirabas de una manera, pues ahora lo miras de otra. Es como si me quito un brazo o me quito la cabeza. Yo creo que en escena este tipo de acciones permiten darle la vuelta a una situación. Apuntan además hacia la cuestión de quién es el otro y de quién soy yo, de quién es el que hace y quién es el que mira. Y también está ahí la idea del desdoblamiento, de un personaje que se desdobra, pero resulta que hay otro mirando y tú crees que está viendo una cosa y está viendo otra. Todas esas capas de sentido superpuestas. (Vallauré, comunicación personal, 3 de febrero de 2018)

Considero que la operación de elaborar una narración a partir de la aficción también superpone capas de sentidos. Con la narración doy cuenta de la textura singular de un despliegue que llega a partir de la afectación sensible. Ese no saber cómo leer algo, esa sensación de no entender qué está pasando, son puntos de partida en la escritura. El destello de la aficción toma un cuerpo singular, hecho de imaginaciones y escucha, de lectura y escritura. Es una forma, entre otras posibles, para recoger y amplificar el encuentro con una obra artística que da cuenta de un modo de estar.

Me interesa vincular el ejercicio escénico de desarticular el cuerpo del personaje de Vallauré con un tipo de figuras, también del ámbito de la ficción, que Alba Rico denomina «embaucadores autoplásticos» (2017, p. 95). Se trata de seres mitológicos, como el dios nórdico Loki o los *tricksters* medievales capaces de desafiar las normas sociales cambiando de forma y adoptando configuraciones corporales insólitas.

Considero que el personaje de Vallauré opera desde esta misma premisa, a partir de una intervención autoplástica, de modo que el personaje cambia su cuerpo en el intento de cambiar el entorno, o al menos, desestabilizarlo.

A diferencia del personaje de Vallauré, estas figuras mitológicas parten de una indeterminación inicial: no son hombres ni mujeres y no están ancladas a una corporalidad preestablecida. Los embaucadores autoplásticos y el personaje de esta pieza comparten la capacidad de apelar a la paradoja y a la multiplicidad, el uso del humor y la reivindicación de lo absurdo como herramientas de aprendizaje en la relación dinámica cuerpo-sociedad.

Los embaucadores, incluyendo al personaje que presenta Vallauré, ejercen una función ambivalente en la comunidad a la que pertenecen. Escenifican la fragmentación y las metamorfosis del cuerpo individual, a la vez que cumplen una función integradora. El procedimiento integrador funciona mostrando los límites del cuerpo individual en el tejido social del que forman parte. Rico define así la figura ambivalente del *trickster* a partir de las ideas de la antropóloga estadounidense Mary Douglas:

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. (Douglas, citada en Alba Rico, 2017, p. 98)

Desde este marco de observación, el personaje de Vallauire comienza, como el embaucador, en una crisis de relación con los demás, aislado y en cierto modo inconsciente de su entorno. La mutilación, fragmentación y multiplicación de su cuerpo le facilitan, según mi lectura, fabricarse una subjetividad nueva, un cuerpo nuevo. Esa reconstrucción de sí mismo, como el personaje del embaucador que describe Rico, le permite reingresar en la comunidad. Vallauire lo explica así:

El cumpleaños tiene que ver con la alteridad de uno consigo mismo. Todo lo que ha ido apareciendo y ha caído de su cuerpo, el pelo, los intestinos, todo eso de lo que se ha deshecho, que ha recolocado y que intenta reconstruir [...] Hacer esta pieza es un regalo que te haces a ti mismo y también a la gente que está contigo. (Comunicación personal, 3 de febrero de 2018)

La desintegración y recomposición que muestra el personaje según mi interpretación, culminan en una fiesta inesperada que no ocurre en escena, sino cuando termina la pieza y desaparece el personaje. Terminada la obra, la celebración del cumpleaños deja de ser una ficción, y en el ámbito de lo real funciona como lo hace un cumpleaños, reescribiendo los vínculos afectivos en un ritual que conmemora la continuidad de la vida.

Mi transformación subjetiva tiene que ver con entender cómo esta obra me ha afectado poniéndome a pensar sobre el paso del tiempo y los cambios en mi cuerpo y en mis relaciones. Sentirse afectada implica una actualización de las relaciones con el entorno. Como espectadora narradora habito ese espacio donde el sentido está en suspenso. Entre el balbuceo y las ristas de tripas, en la contradicción de la fotografía proyectada, el texto y la figura del personaje. Vallauire transforma el teatro en un espacio lúdico donde plantear estrategias para desestabilizar al yo. Pienso que los cambios son inevitables. Como una serpiente cuando se quita la piel, una operación inevitable para seguir respirando en y con el mundo.

Me acuerdo de la letra de la canción de Rosalía en su disco *Motomami*. «Yo soy muy mía, yo me transformo / En mariposa, yo me transformo / Makeup de drag queen, yo me transformo / Lluvia de estrellas, yo me transformo» (2022)

Me sigo preguntando sobre lo impredecible de los lugares donde lleva el encuentro con una obra artística. Sigo intentando explicarme cómo me transforman.



Figura 3. Paisaje en el fondo del escenario. Fotografía de *La mitad (una celebración)* [pieza escénica], de J. Vallaura, 2016. Fuente: Archivo del artista

III. Alteridad y encuentro en *Trança* de Thiago Granato

Siento una atracción hipnótica por la corporalidad de Granato en escena. No puedo dejar de seguirlo con la mirada desde el mismo instante en que ocupa el escenario. Estoy viendo *Trança* en el auditorio del Museo Reina Sofía. Hay algo que me atrapa de sus gestos, del sigilo con que se mueve, de su presencia en escena, algo que no sé qué es.

La curiosidad por su trabajo es el impulso de esta narración en la que cruzaré algunas de las reflexiones y las preguntas que se hace el artista sobre su trabajo, con las que me hago yo a partir de asistir a la presentación de esta obra en Madrid.

Granato está interesado en hacer aparecer corporalidades ausentes. Para conseguirlo produce imágenes que remiten y convocan a esas otras corporalidades. Como espectadora, no sé nada de estas intenciones cuando asisto a la obra. Todo esto lo voy aprendiendo a partir de conversaciones con el artista⁸ después de lecturas y reflexiones. Cuando estoy en el teatro lo que me engancha es su manera de relacionarse con el espacio. Me contagio de su atención y de su concentración. Estoy muy curiosa por descubrir dónde me lleva. De momento estoy en un lugar que se rige por reglas que ignoro. Fascinada por su presencia, me doy cuenta de que mi respiración se ha acompasado con la suya. Me sorprende esta coincidencia con alguien a quien no conozco y me hace sentir una proximidad en la distancia. Esta sincronía me deja perpleja. Me dejo llevar. Mi caja torácica, un espejo de la suya. Respirar a compás es una conexión física sutil. Puedo nombrarlo como la paradoja de una cercanía lejana. Percibo la proximidad, pero si intento atrapar la sensación, se desvanece, como si me estuviera avisando de que ese encuentro solo existe siendo, es decir, mientras ocurre.

Siguiendo el pensamiento de Rolnik, esta sensación «más sutil» (2019, p. 47) de apreciación del entorno podría explicarse con las nociones de perceptos y afectos en Deleuze y Guattari. Los perceptos señalan «una atmósfera que excede a las situaciones vividas y sus representaciones» (2018, p. 39), mientras que los afectos atienden no a un tipo de emoción

⁸ Conversaciones privadas con el artista, 24 de noviembre de 2017 (Museo Reina Sofía, Madrid) y 5 de julio de 2021 (Ca2m, Madrid).

psicológica, sino a una «emoción vital». La potencia de los afectos está en «tocar, perturbar, sacudir, alcanzar» (Rolnik, 2019, p. 47).

Mi vivencia afectiva como espectadora se nutre de esta inesperada predisposición a dejarme llevar por la corporalidad de Granato. ¿Qué es lo que me atrapa? ¿Por dónde me sujeta su presencia en escena?

Habito este desconocer incómodo, esta vibración corporal que es el tiempo que necesito para atender a la vivencia y estudiar dónde me lleva. Rolnik apunta que la combinación de afectos y perceptos opera de «un modo extracognoscitivo» al que denomina «saber-del-cuerpo», «saber-de-lo-vivo» o «saber eco-etológico» (2019, p. 100).

El saber de lo vivo es el inicio de esta narración, un lugar escurridizo donde intento recoger los propios afectos y perceptos para construir un nuevo territorio. Lo que intuyo que dispara esta situación es la insistencia de Granato en desarrollar un tipo de corporalidad que no naturaliza los límites, ni los espaciales, ni los corporales. Me siento como una mariposa que baila a la luz. ¿Será esta insistencia en una búsqueda que parece imposible lo que me atrae de esta obra?

Trança (2014) es parte de una investigación que Granato empezó en la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart (2013). El trabajo completo se llama *Choreoconversations* y se estructura alrededor de la creación de tres solos donde juega con la relación entre coreografía, coro, conversación y versión. En este marco de trabajo el artista articula las siguientes preguntas:

¿Es imaginar la presencia de alguien o de algo lo mismo que estar con esa presencia? ¿Qué constituye una presencia? ¿Es necesario un cuerpo para que exista esa presencia? ¿Existen diferentes tipos de presencia además de la conocida por los cuerpos que se manifiestan en la cualidad de estar aquí (en un lugar) y ahora (en un tiempo)? (Granato, 2019)

Sus preguntas me disparan como una flecha cuando empiezo a estudiar esta pieza. La hipótesis de partida que plantea Granato en *Trança* es la posibilidad de traer a escena las corporalidades de dos coreógrafos con los que ha trabajado en diferentes momentos de su carrera profesional, los brasileños Cristian Duarte y João Saldanha. Para promover ese encuentro imaginario, Granato dejar ver las inscripciones singulares que han dejado esas relaciones en su cuerpo de bailarín. En *Trança* el objetivo es entrenar formas inéditas de interacción más allá de la presencia. Pero ¿Quiénes pueden leer esa inscripción tan específica? ¿Quiénes conocen sus intenciones? ¿Qué ocurre si no sabes nada de todo esto?

Más allá de las hipótesis de partida de su investigación, Granato produce y comparte un modo de interacción desde la dimensión corporal que me afecta como espectadora. Siguiendo la operación de trenzar que invoca el título de la pieza, añado un hilo más y vuelvo a cruzar sus preguntas como artista investigador con mi vivencia como espectadora investigadora. Mi narración trae resonancias y afinidades propias. Nuevos territorios. Nuevas preguntas.

Entiendo que hacer-pensar en escena desde la dimensión corporal implica asumir que la gestualidad y el movimiento desarrollan modos particulares de interacción con el medio.

La hipótesis de Granato es que la corporalidad evoca la presencia. Desde esta premisa, su cuerpo como portador de corporalidades es, en sí, un cuerpo desde donde abordar el encuentro con el otro.

Intentando recoger la afectación después de asistir a la obra y de conversar y reflexionar alrededor de esta pieza, entiendo que la singularidad de la propuesta de Granato me induce a un modo de relación con mi propia corporalidad desde la escucha activa y la no apropiación.

En esta narración apunto las condiciones que promueven formas de relación que preservan la diferencia y la alteridad radical. Considero que la premisa inicial de invocar una corporalidad sin presencia trae una dimensión imaginaria que Granato explora desde una interacción singular con el entorno.

¿Cómo lo percibo? ¿Cómo se hacen explícitas en escena las condiciones para ese encuentro imaginario en el que se posiciona Granato? Intentaré responder a estas preguntas contando algo de lo que pasa en la obra para ponerlo en diálogo con nociones que resonaron en mí con la vivencia que tuve de la pieza. He pensado, imaginado y escrito con este trabajo. Avanzaré en esta narración desde una reflexión sobre la alteridad y sobre las potencias del cuerpo para desarrollar corporalidades que propician encuentros.

Las nociones que me han ayudado a explorar mi desconcierto han sido:

1. el concepto de *corpomedia* de Christine Greiner y Helena Katz (2005) 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 da a los cuerpos una capacidad de intervención sobre la realidad alrededor.
2. la práctica de la escucha activa en el ensayo de Byung-Chul Han *La expulsión de lo distinto* (2017) que plantea la escucha del otro como el paso previo para la aparición de la alteridad.
3. la noción de tocar sin tocar en Jacques Derrida (2000) que a partir del trabajo de Jean-Luc Nancy piensa el tacto desde una dimensión sensorial, que más allá del reconocimiento y la apropiación es capaz de manifestarse en negativo, es decir, como una posibilidad de relación que escapa a la identificación y la clasificación.
4. el pensamiento de Emmanuel Levinas (1991; 1993) que contempla al otro en su radical distancia y diferencia y que se propone como deber ético preservar ese misterio para proteger la integridad de la alteridad de quienes desconocemos.

1. Propuesta de recorrido

No es sencillo contar una pieza coreográfica. Inevitablemente, hay una selección, un itinerario. Desde mi mirada construyo un sentido que tiene sus límites y puntos ciegos. Me guiaré por los cambios de la iluminación en escena. De manera que en esta sinopsis cuento lo que pasa en la obra dividiéndola en tres partes, que, como tal, no existen, pero que me

han resultado útiles para entender la extrañeza que sentí como espectadora y para estudiar este trabajo artístico.

La primera parte empieza con el artista sentado en posición de meditación, con los ojos cerrados. No hay nada en el escenario, solo una luz cenital que ilumina su cuerpo. Escucho una base de música electrónica que remite a algún tipo de selva, un lugar denso y poblado, un sitio desconocido. Cuando el público termina de entrar en la sala, un parpadeo del foco de luz sobre el artista conduce mi atención a su presencia en escena. Granato se mantiene en actitud de concentración absoluta hasta que suavemente empieza a mover sus manos en una especie de tanteo que recorre los contornos de su cuerpo y el espacio alrededor. En la cadencia del movimiento hay una intención de exploración, como si la mano y el brazo fueran el tentáculo de una medusa o, quizás, no sé, un periscopio. ¿Qué sería una mano que ve en la oscuridad? Observando su figura imagino un híbrido fascinante, una combinación entre yogui y astronauta. Conecto estas figuras por el movimiento y la posición del cuerpo, pero también, porque el yogui y el astronauta comparten un acercamiento a la inmensidad de lo desconocido. El yogui en las profundidades del nirvana. El astronauta en las simas del espacio infinito.

En todo caso, más allá de lo que invento y en el acá de lo que reconozco, diría que con el movimiento y el gesto intenta establecer otro modo de interacción con el ambiente. En este intercambio entre el tanteo y la escucha, me contagio de la concentración que desprende la corporalidad de Granato. Me sumerjo en esta exploración de no sé qué.

La corporalidad que despliega Granato señala su doble condición como receptor de información sensorial, pero también como un cuerpo capaz de transformar el medio donde está a través del movimiento y la interacción. Este primer momento instala un tipo de relación entre el cuerpo en escena y el medio alrededor que también implica mi propio cuerpo concentrado y a la escucha. La curiosidad sostiene el estado de hiperatención. ¿Dónde me lleva esta búsqueda?

Esta pregunta coincide con un cambio de iluminación que marcaría para mí la segunda parte de la obra o un segundo movimiento si fuera una sinfonía. La luz que se concentraba sobre el cuerpo del artista en un haz pequeño, estrecho y brillante se va expandiendo y difuminando en un área más extensa. Los movimientos del artista siguen esta misma pauta, su gesto de tanteo se contagia a todo el cuerpo y ocupa todo el espacio escénico. Observo la insistencia en tantear el espacio, abarcando cada vez más. La escala de posibilidad de interacción del cuerpo del artista con el medio se amplifica. Este cambio de escala dispersa mi atención. Granato baja al patio de butacas y ese gesto de tocar sin tocar con el que empezó a reconocer el contorno de su cuerpo al comienzo de la obra, se repite en la acción de acariciar, sin tocar, los contornos de los cuerpos de algunas personas del público. Sigo hipnotizada por este movimiento. Tocar sin tocar. Le sigo con la mirada mientras regresa al escenario.

Cuando Granato llega al escenario hay otro cambio de luz, que aquí narro como la última parte de la obra. Una luz estroboscópica oculta la visión completa de la danza de Granato en escena. En esa intermitencia de la luz se producen imágenes que congelan el movimiento del artista y se superponen unas a otras. Esta operación que descompone el

movimiento en imágenes propone una lectura específica para las personas que conocen el trabajo de los coreógrafos invitados a esta pieza, Duarte y Saldanha, porque podían reconocer en los gestos, movimientos y actitudes de Granato, rastros de las presencias de esos otros coreógrafos.

En este sentido, Granato comparte con Duarte el interés por conservar y recuperar bailes y gestos de otros artistas. En el caso de la pieza *The Hot One Hundred Choreographers* (2014), Duarte propone precisamente la restauración de corporalidades de cien artistas. Recuerdo haber asistido a la presentación de esta pieza en 2014 en La Casa Encendida de Madrid, pero no conservo ninguna marca de afectación de aquel momento.

Tampoco soy capaz de distinguir los diferentes modos de presencia que convoca Granato en escena vinculados a las corporalidades de Duarte y Saldanha. Lo que me devuelve el parpadeo de imágenes fragmentadas es la conciencia de una mirada que no es capaz de ver todo; la certeza de la fragilidad de un modo de ver, en cierta forma me encuentro con la parcialidad de mi mirada. Asomarme a ese atisbo de opacidad, me impulsa a otra dimensión de la pieza. ¿Cómo siento que Granato me invita a relacionarme con su corporalidad en escena? ¿Desde qué presupuestos? ¿Cómo imagino una relación con su trabajo conservando la opacidad del otro? ¿Dónde se tocan las opacidades, en lo que veo o en todo lo que desborda lo que soy capaz de ver?

La luz se hace cada vez más tenue, la música se extingue. Granato desaparece en la oscuridad. Escucho los movimientos de su cuerpo en escena, una vez más, la vista se acostumbra a las nuevas condiciones, y poco a poco, empiezo a ver. En ese momento termina la danza. Granato está tumbado boca arriba en el escenario. En esta penumbra recién recuperada, percibo la agitación de su respiración. Acompaño atentamente la desaceleración de su cuerpo, el regreso a la calma.

2. Contexto de la investigación coreográfica

Trança es la segunda pieza de un proceso de investigación que Granato denomina *Choreoversations*. *Trança* traducido al castellano es trenza, el resultado de la acción de entrelazar que tiene que ver con los postulados de la investigación de Granato que cruza posibles e imposibles, corporalidades y encuentros, ausencias y presencias.

Granato parte de cuestionar la relación entre corporalidad y presencia, preguntándose si sería posible que su cuerpo fuera un medio donde otros cuerpos se manifiesten. Pero ¿cómo hace eso en escena? Granato ensaya la desarticulación entre corporalidad y presencia, descentrando y suspendiendo su propia corporalidad, convocando una dimensión espectral de su cuerpo. El uso que hace de la luz en escena es el recurso estético que le permite abordar esta operación y la hace comunicable. La intermitencia de la luz estroboscópica produce una multiplicación de imágenes que hace emerger una corporalidad que fuera de esas condiciones de iluminación sería inaccesible. Tampoco es completamente visible la danza de Granato en la penumbra, esa corporalidad que no vemos, pero que como

espectadora sé que está ahí, porque escucho los rastros del movimiento de su cuerpo en el suelo. En este juego entre el cuerpo y la luz, Granato me muestra cómo, efectivamente, hay muchas corporalidades contenidas en un cuerpo y muchas corporalidades no accesibles inmediatamente a mis ojos y que, sin embargo, están ahí.

3. Un punto de partida: la idea del cuerpo como medio

Granato sostiene una disposición a la escucha cuyo principal efecto es hacer visible que su cuerpo funciona como un espacio de tránsito ocupado simultáneamente por distintas corporalidades inscritas en su cuerpo.

Greiner y Katz (2005) desarrollan la noción del cuerpo como medio en la confluencia de los estudios de arte y comunicación. Esta perspectiva del cuerpo-medio destaca la interacción que se produce entre cuerpo y ambiente. En esta relación recíproca, no solo el entorno afecta al cuerpo, los cuerpos tienen también la potencia de modificar el entorno. Greiner (2005, p. 77) sintetiza la idea diciendo que 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 cuerpo-medio 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.

Desde la vivencia como espectadora, mi cuerpo, al igual que el cuerpo de Granato, están en una relación de interacción con el ambiente. La noción de cuerpo-medio entiende el estar vivo como un proceso dinámico de intercambio, de actualización constante. El cuerpo como medio es afectado y afecta a su entorno. La danza de Granato y mi cuerpo como espectadora dan cuenta de diferentes posibilidades de interacción con el medio. El cuerpo como medio que desarrolla Granato actualiza entrenamientos corporales que remiten a su trabajo con esos coreógrafos a quienes intenta convocar. La inscripción en su cuerpo de esas corporalidades otras es una versión. Una variación inscrita en el cuerpo de Granato como medio.

Ya he señalado que un elemento determinante para la visibilidad de esta multiplicación de corporalidades simultáneas está en el diseño de la iluminación del cuerpo en escena. En este texto me centro en disposiciones corporales que intuyo serían capaces de fabricar las condiciones para un encuentro imaginario con otras corporalidades. Entrenamientos corporales que permitirían la emergencia de la alteridad, en su radical distancia y diferencia.

En este trabajo reconozco dos intensidades corporales que me afectan: la actitud de escucha activa y el gesto de tocar sin tocar.

Las posibilidades de relación, tanto la que intenta proponer Granato desde los presupuestos de su investigación al convocar a otros en su propio cuerpo, como la que se desarrolla efectivamente entre su trabajo y mi vivencia como espectadora, contienen un germen de opacidad irreductible. Por eso, cerraré esta narración con una reverberación de mi afectación sensible en resonancia con una aproximación al misterio del otro, tal y como lo enuncia Emmanuel Levinas en *El tiempo y el Otro* (1993).

4. La escucha activa

La disposición corporal a la escucha se instala como forma de relación desde la aparición de Granato en escena. Esta noción de la escucha activa la recupero del ensayo de Han, *La expulsión de lo distinto* (2017, p. 69) donde 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 egocéntrica propicia un tipo de interacción utilitaria con todo lo que nos rodea, incluyendo en ese todo, al resto de seres que están a nuestro alrededor. La escucha sería una acción capaz de 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 como condición previa al encuentro: «resulta necesario volver a considerar la vida partiendo del otro, desde la relación con el otro, otorgándole una prioridad ética, es más, aprendiendo de nuevo el lenguaje de la responsabilidad, escuchando y respondiendo al otro» (2017, p. 115).

Lo peor de nuestra sociedad, para Han, se manifiesta en la adicción a la autocomplacencia en combinación con una actitud reactiva ante todo lo que no sea inmediatamente reconocible y asimilable como algo o alguien parecido a lo que conocemos y somos capaces de aprehender (2017, p. 31).

En este aspecto, conecto el argumento de Han con la teoría de Rolnik (2019) que reclama ese lugar incómodo en la relación con el entorno, ese malestar que no iguala, ni asimila, que no integra inmediatamente aquello que es distinto o irreconocible.



Figura 4. Thiago Granato en *Trança*. Fotografía de Haroldo Saboia. Fuente archivo del artista. 2018

Ante el diagnóstico de Han de negación de la existencia del otro, considero que la corporalidad de Granato en escena desarrolla un tipo de escucha atenta. Una escucha que me induce a seguirlo. Ese modo de escucha opera para mí como una acción que instala un modo de relación. En este marco de reflexión, la escucha no es un acto pasivo, es un llamamiento a la responsabilidad del vínculo con los demás. Me contagio de su manera de escuchar y al seguirle atentamente intuyo que me está invitando a experimentar otras posibilidades de relación.

El tipo de escucha activa que defiende Han (2017) es un modo de bienvenida al otro, una apertura a la alteridad. En este sentido, la corporalidad de Granato en su disposición a la escucha configura un modo de atención al entorno y al público. La escucha activa es para Han un modo de bienvenida, una apertura al otro en su naturaleza distinta y extraña a la propia. La corporalidad de Granato plantea una práctica que focaliza mi atención en un tipo de escucha al entorno. Según Han, esta predisposición ya es de por sí una acción generosa, un dar que permite hablar al otro.

La escucha del otro en *Trança* se manifiesta en la fabricación de una presencia que pone en primer plano la interdependencia entre cuerpo y ambiente. Esta presencia arrastra mi atención como espectadora hacia ese lugar de escucha al entorno y es ahí donde emerge un espacio compartido. Sin embargo, para que esto ocurra es necesaria una transformación en el uso del tiempo.

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. (Han, 2017, p. 126)

La corporalidad de Granato fabrica una relación de escucha, no solo con el tiempo, sino también con el espacio, al explorar en la intermitencia de la luz estroboscópica una gestualidad que convoca la emergencia espectral de otras corporalidades.

Como espectadora, su presencia en escena me lleva a ese sitio de atención extrañada desde donde despliego mi propio territorio imaginario y reflexivo. La relación imaginaria desde la dimensión corporal que plantea Granato es una forma de sortear lo que se da por supuesto, la evidencia. Greiner describe así una de las insistencias 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. (2016, p. 329)

Granato proyecta en escena la aparición de las corporalidades de Cristian Duarte y João Saldanha como un encuentro en su cuerpo-medio. Como espectadora imagino las condiciones de ese encuentro. Un lugar donde vibra lo indeterminado, donde podría aparecer la diferencia del otro, más allá de esa reducción a lo que Han llama «el infierno de lo igual» (2017, p. 9).

5. El tocar sin tocar

En mi vivencia, la acción corporal del tocar sin tocar es otro de los procedimientos que alude a la diferencia inasimilable del otro. Me divierte especular sobre si esta acción podría ser el correlato de la noción sobre el tacto, que Derrida desarrolla en su trabajo *El tocar*, Jean-Luc Nancy (2011). En este texto, Derrida defiende la posibilidad de un conocimiento del otro que escape de los términos instrumentales de identificación y apropiación. Un conocimiento que, en ese gesto concentrado del tocar sin tocar, desintegra el territorio de la identificación del saber-poder.

Recuerdo 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 iluminaba su cuerpo cenitalmente. Estoy en sincronía con su respiración, sus manos exploran el espacio alrededor. Me pregunto ¿Qué hacen esas manos?

Las manos parecen sensores calibrados para relacionarse con el ambiente. Si el cuerpo de Granato no fuera humano, podrían ser las antenas de un insecto. El movimiento de las manos y del cuerpo apuntan a un tipo de interacción que escapa de la clasificación y la apropiación. En este sentido, considero que sería una acción que manifiesta la

vulnerabilidad del cuerpo del artista en el encuentro con otros cuerpos. Una vulnerabilidad entendida desde una apertura a lo desconocido.

Imagino que esas manos-sensores podrían cruzar distancias infinitas, tiempos no sincrónicos. El tocar sin tocar expandiría el sentido del tacto de manera que no hiciera falta llegar al contacto para afectar a otro. Esta dimensión expandida del tacto es uno de los entrenamientos que Granato ejercita en sus laboratorios de investigación con artistas a través de prácticas que conectan la escucha al entorno, la respiración y la concentración. En este movimiento que nombro como un modo de tocar sin tocar está esa escucha al otro.

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», (2011, 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* oculta una relación violenta, donde una de las opciones posibles de vínculo se ha erigido como hegemónica frente a todas las demás. Por eso las cosas no tienen un sentido en sí, sino en relación con otras cosas. Los sentidos que atribuimos por convención no son más que la manifestación de una operación violenta del lenguaje que invisibiliza el resto de opciones posibles.

Traslado esta operación de deconstrucción a una dimensión corporal. ¿Cómo se manifestaría? Entiendo que haciendo visibles posibilidades ocultas o al menos, no inmediatamente perceptibles. En este sentido, la deconstrucción operaría como una forma de resistencia desde el lenguaje frente a la hegemonía cultural que Gramsci define como «la directriz marcada a la vida social por el grupo básico dominante» (2001, p. 357).

Para Gramsci la hegemonía opera en las dimensiones jurídico política, intelectual y moral. El grupo dominante controla los medios de producción y los órganos de represión, difunde una cosmovisión del mundo sustentada en una serie de valores. Frente a esta descripción del dominio, las estrategias contrahegemónicas convocarían formas alternas y un discurso crítico, como el que hace la deconstrucción respecto a las normas del lenguaje.

El movimiento de tocar sin tocar podría considerarse una operación contrahegemónica en contra de la naturaleza instrumental de la interacción a partir del tacto. Me pregunto: ¿Y si el tacto pudiera experimentarse sin contacto? ¿Es un imposible como el intento de entrenar una corporalidad sin presencia? ¿O serían diferentes expresiones de un impulso compartido por cuestionar la forma en que establecemos relaciones con el ambiente, con las cosas, con las personas?

En la resonancia que plantea esta narración, el gesto de tocar sin tocar es equivalente a la operación de deconstrucción que propone Derrida, en tanto que persigue cuestionar las convenciones, los sentidos dados, las relaciones supuestas.

Considero que las prácticas de artes vivas ofrecen un espacio de intercambio donde preguntarse y explorar formas de interacción. En este caso me permiten imaginar otros modos de relación que sortean el espectro de la normalidad como margen de lo posible.

Derrida recupera esta idea sobre el tocar (2011) de Jean-Luc Nancy quien, a su vez, en el ensayo *El sentido del mundo* (2015) 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 tenía ninguna posibilidad de acceso que le permitiera identificar y poseer a las otras cosas en cuanto tal. Pero ¿Existen las cosas en cuanto a tal o existen en relación?

La piedra en su ser piedra, según Heidegger no se relaciona 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? (2015, p. 56)



Figura 5. Thiago Granato en patio de butacas. Fotografía de Haroldo Saboia. Fuente archivo del artista. 2018

Las preguntas de Nancy sugieren un modo de relación que podría escapar de la clasificación y la dominación, en tanto que la acción misma de tocar se liberaría de su funcionalidad inmediata. Desvincular el tacto de la acción del tocar implicaría poner en práctica un despliegue del tacto que abre una grieta por donde escapa la utilidad y los sentidos naturalizados. Derrida se mueve alrededor de esta cuestión del tocar en Nancy y la expresa con 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. (2011, p. 107)

Imagino el tocar sin tocar como una acción corporal paradójica que contribuye a sostener la alteridad de lo no tocado en una relación que me conecta como espectadora con una dimensión de extrañeza. Si consigo mantenerme en ese lugar incómodo, quizás pueda asomarme a esta dimensión del tacto en negativo, a este tacto que no identifica ni asimila.

La otredad como gran categoría de la filosofía en Derrida entiende la relación con el otro como un vínculo paradójico. El encuentro solo podría ocurrir si renunciamos a asimilar al otro a nuestras formas de pensar y entender el mundo, pero para eso hace falta sostener esa dimensión de alteridad radical.

Para Derrida (2011), si deseamos un vínculo auténtico habría que asumir la relación como un imposible, en tanto que el otro es esencialmente inaprehensible. La opción sería sostener la relación como algo incoherente, dejar los cuerpos vibrando en su desconocimiento mutuo y ese desconocimiento sería el espacio que permitiría preservar las diferencias y reconocer los límites.

Cuando Granato baja del escenario y se acerca al público, insiste en ese gesto de acercarse a tocar, pero sin llegar al contacto, en un movimiento que transforma la convención de la relación entre el artista en el escenario y el público en el patio de butacas. Mi vivencia de la interacción con la pieza de Granato activa insistentemente mi curiosidad.

En el gesto de delimitar el contorno de las personas del público, entiendo que Granato está señalando la presencia singular de cada cuerpo en el espacio. En ese descentramiento de salir del escenario para explorar los contornos individuales de la audiencia, la indefinición colectiva del público, como masa informe, desaparece. La acción de tocar sin tocar atiende a la existencia del otro y el tipo de relación que interpreto inicia este gesto es una posición de no apropiación.

En el territorio que despliego aquí, la escucha activa del ambiente es una condición para la emergencia de la alteridad, mientras que el gesto de tocar sin tocar, remite a un modo de relación donde la no apropiación permite la emergencia de una relación entre la corporalidad de Granato, su propuesta artística y mi experiencia como espectadora.

En esta narración-trenza es esencial prestar atención a los modos de presencia que promueven los entrenamientos corporales. Para Granato (2019), en el deseo de imaginar modos de presencia que favorezcan encuentros hay una búsqueda estética, es decir, imaginando como los encuentros entre coreógrafos afectarían a su danza, aprendió una forma de suspender la forma en que trabaja para observarla desde diferentes perspectivas, como si pudiera difractarse a través de las subjetividades de otros coreógrafos, imaginando todo esto como posibilidades reales para la emergencia de otros tipos de presencia y corporalidades.

En esta reflexión, el artista señala la construcción multidimensional que opera en la corporalidad de un bailarín con muchos años de entrenamiento. Desde mi mirada singular, no soy capaz de reconocer esas distintas corporalidades que convoca, sin embargo, me siento apelada por una corporalidad que me sumerge en un tiempo de concentración y asombro. El asombro de la producción de imágenes que se superponen a la danza del

artista, la curiosidad por el contagio de una atención focalizada en la interacción con el medio.

Granato busca a otros que lo habitan. En todas las corporalidades hay rastros de la interacción con otros cuerpos que se asimilan en gestos y movimientos que inscribimos como propios, pero que, en realidad, son ajenos. La búsqueda de esas corporalidades otras aparece como un rayo en la tormenta en la formulación de Arthur Rimbaud: «Yo es otro» (1995, p. 101).

La vivencia de ser otra es una revelación corporal que como espectadora me informa de que algo en mí vibra con el trabajo artístico. El modo de encuentro que convoca Granato me afecta y me desplaza. Me pienso con la pieza y la proyecto en un campo de resonancias, de asociaciones.

Si otros me habitan, significa que fragmentos de corporalidades ajenas me constituyen. En el caso de Granato, el entrenamiento como bailarín le permite producir formas de presencia e imágenes que se superponen intentando así mostrar esos fragmentos espectrales. Entender que despierta en mí este trabajo, intentar compartirlo en una narración, es una forma de volverme porosa a la posibilidad de ser transformada al encontrarme con su obra artística.

En el tipo de presencia que entrena Granato interpreto que el gesto de tocar en negativo tiene valor. Considero que en ese movimiento hay una posición ética. Entiendo el tocar sin tocar como una distancia que hace valer ese vínculo, que no se apropia de los demás.

También leo la acción de tocar sin tocar como un desafío al pensamiento binario que organiza la comprensión del mundo a partir de dimensiones excluyentes: imaginario-real, yo-otro, unidad-multiplicidad, presencia-ausencia. En mi relación con la pieza estos sentidos no son estáticos, están vibrando. En la manera de escuchar el ambiente de Granato, entiendo que contempla la existencia de otros cuerpos, cuerpos espectrales (los de Duarte y Saldanha), y reales (el mío como espectadora). La presencia y la corporalidad de Granato me cambian, me afectan, me llevan a pensar sobre la distancia y la diferencia.

La narración puede albergar la contradicción de saber que mi mirada no llega a ver y que el tocar de Granato se queda en el umbral del contacto. En el campo intermedio que abren estas paradojas caigo de bruces en el misterio del otro.

6. El misterio del otro

Levinas piensa el vínculo con los demás en *El tiempo y el otro* como una práctica de relación con el misterio (1993). El vínculo con el otro se presenta 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 (1993, pp. 129-130).

Si el otro es por definición lo que está fuera y más allá, si la condición de alteridad del otro y su mundo es anterior y exterior a mí y, a la vez me constituye, porque soy un ser en relación ¿Cómo pensar un vínculo que no aprese al otro en categorías, ideas o modos de pensar que le extirpen su otredad?, ¿Cómo vincularse desde la vulnerabilidad sin destruir la fragilidad ajena?

La única posibilidad, según Levinas (1993), es asumir al otro como un misterio y, en cuanto tal, no asimilable a nuestra manera de estar en el mundo. La posición ética sería no ejercer un poder que constituya al otro a nuestra imagen y semejanza, evitar esa forma de relación. Entender al otro como un misterio supone abandonar las propias certezas.

En la medida en que la corporalidad de Granato se muestra a la escucha, hay una actitud de intercambio con el ambiente. Esta predisposición empuja hacia el abandono de las certezas que señala Levinas. No dar algo por conocido, no asignar inmediatamente el sentido a una situación, no asumir un determinado tipo de relación son acciones que propician encuentros.

Si la propuesta de Granato se basa en la relación de afectación recíproca entre medio y ambiente, la corporalidad que está en ese flujo de afectación no puede ser más que una corporalidad en transformación. Las manos de Granato lideran la coreografía en cuanto que las imagino, las percibo, las siento como un sensor capaz de recoger e integrar las oscilaciones del ambiente. Parecen moverse 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. Sus manos tantean el entorno y a la vez, gestionan afectos y sensaciones que van transformando la corporalidad del artista. Desde el momento en que me encuentro con este trabajo artístico, me contagio de sus modos y me despliego en esta reflexión sobre qué significa el encuentro con el otro, sobre las condiciones que propician modos de relación que no pasen por la apropiación.

7. Las condiciones para el encuentro

La práctica somática de colocar el cuerpo en disposición de escucha es una materialización del tipo de escucha activa que Han (2017) señala como paso previo e imprescindible para cualquier relación ética con el otro. El cuerpo de Granato, como un cuerpo medio en el sentido que señalan Greiner y Katz (2005), se muestra como un organismo inmerso en el flujo de intercambio con el ambiente. Un cuerpo que entrena formas de presencia con las que hace visible la afectación del entorno, pero que también me coloca en un tipo de atención y concentración, me integra en la propuesta.

La búsqueda de los rastros de otras corporalidades que impulsa la investigación de Granato producen en mí un espacio de indeterminación, un lugar hecho de escucha y exploración, y también de una percepción expandida del tiempo. Ese paisaje me apela desde su extrañeza y me lleva a hacerme preguntas. Me llama la atención la insistencia en el gesto

de tocar sin tocar que interpreto como una premisa desde donde abordar un tipo de relación corporal que no pase por el reconocimiento y la clasificación.

Rolnik (2015) insiste en que la tarea de lo vivo es preservar la capacidad de ser afectados, de dejarnos afectar por ese mundo fuera de nosotros, sostener la incertidumbre, el desasosiego donde nos coloca la irrupción de lo desconocido. El objetivo es 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.

La corporalidad de Granato en escena me lleva a experimentar un modo de relación con su trabajo artístico que se contagia de la escucha y la atención, de una interacción con el espacio atenta a las transformaciones del entorno. Cuando descubro mi respiración acompañada a la de Granato en escena vibra la certeza de que sólo preservando el desconocimiento del otro hay una posibilidad de relación. Escribo como un mantra: No desotrar al otro. No quitarle la opacidad constitutiva de su radical alteridad.

Y también, por extensión. No desotrarme a mí misma. No extirpar de mí lo que desconozco.

IV. Conocer es subjetivar en *Hacia de Paloma Bianchi*

Recibo una invitación por mail.

*Esto no es un juego entre sujeto y objeto
tal vez sea una cooperación o un espacio para un encuentro o una decisión
es ciertamente una invitación.*

Este mensaje enigmático incluye un enlace para inscribirme en un horario. Me apunto para asistir a la presentación de este trabajo el 12 de junio a las 13 h. La cita es en la entrada al edificio Nouvel del Museo Reina Sofía, en Madrid. La invitación está enmarcada en las actividades de muestra de procesos de investigación creación del programa de Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual. Conozco a la artista brasileña Paloma Bianchi⁹. Hemos coincidido en contextos de estudio e investigación en Brasil y en España. Trae con ella un mundo, como cada persona con la que me relaciono desde afinidades y pasiones compartidas. No soy una espectadora distanciada, tengo un vínculo profesional y afectivo con Paloma y esto condiciona mi mirada, conozco algunos de campos de estudio, de sus intereses.

Llega el día y nos encontramos en el lugar acordado. Me indica un camino. Son unas escaleras que bajan al sótano. Sin más conversación descendiendo por los dos tramos de escaleras. En una de las paredes cuelga un texto que dice:

*Esto no es una instalación
es una invocación de la imaginación
tal vez sea una invitación a la concreción*

tal vez sea una posible alteridad

⁹ Paloma Bianchi es docente, investigadora, bailarina y coreógrafa profesional. Es licenciada en la especialidad de Performance de los Estudios de la Facultad de Comunicación de las Artes del Cuerpo de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo – PUC-SP. Los intereses de su investigación doctoral se vinculan con la noción de perspectivismo en Viveiros de Castro y el pensamiento amerindio de Ailton Krenak y Davi Kopenawa.

o un espacio para comprometerse.

Interpreto que en este mensaje hay una intención de anticipar un modo de estar con la obra que voy a ver, que el texto intenta focalizar mi atención, pero no puedo evitar dispersarme atraída por la marginalidad del espacio que ha elegido Paloma para instalar su trabajo. Es un sitio dentro del museo, pero fuera de los flujos de tránsito de visitantes. Me imagino la cantidad de obras de arte que estarán guardadas en el museo, invisibles a los ojos del público. Y otras como esta, que son visibles solo para algunas personas iniciadas, que como yo ahora recibieron una invitación¹⁰.

Imagino como sería pensar colectivamente con el grupo de estudiantes y docentes del máster un circuito *off* de prácticas de artes vivas dentro del museo. Una serie de obras que, durante un tiempo limitado, corrieran en paralelo a lo que muestra el museo, pero que fueran perceptibles solo bajo ciertas condiciones.

Dos tramos de escalera dan para mucho, por ejemplo, para imaginarme esa posibilidad de un itinerario clandestino de prácticas de artes vivas en el museo.

Una flecha en la pared indica el camino hacia una puerta de aluminio cerrada. Del techo cuelga un hilo transparente de nylon que lleva enganchados unos auriculares y un reproductor de sonido. La grabación del reproductor indica que se pueden escuchar las pistas de audio en el orden y las veces que se quiera, y que se puede cruzar la puerta en cualquier momento.

Cruzar la puerta, traspasar el umbral, llegar a un lugar inesperado. Al otro lado de la puerta me encuentro un espacio mínimo, en penumbra, iluminado por una lámpara colgada del techo y rodeada de un filtro de plástico negro que hace caer un haz de luz muy tenue sobre la superficie desigual de una piedra caliza. La piedra tiene una forma triangular irregular, de aproximadamente 25 centímetros de largo, 15 de ancho y ocho de altura. Es ligeramente amarillenta. La miro, parece suave, no es muy grande. Estoy segura de que no puedo cogerla con una mano porque tengo las manos pequeñas, pero con las dos podría lanzarla en cualquier dirección si hiciera falta.

La música que escucho a través de los auriculares es una grabación binaural. Los ritmos binaurales son estímulos auditivos en frecuencias diferenciadas para cada oído. Las investigaciones sobre este tipo de sonidos en el ámbito de la psicofísica dicen que una escucha prolongada facilita «la alteración de las ondas cerebrales y de los estados de conciencia» (P. M. González, 2013, p. 42). El sonido y lo estrecho del espacio, la luz tenue y la ausencia de otros estímulos consiguen concentrar mi atención. Ahora sí, empiezo a entrar en un lugar de escucha, en un espacio de introspección.

¹⁰ Se trata de una audiencia sectorial de entre 20 y 60 años aproximadamente que reúne a jóvenes artistas, artistas profesionales de mayor trayectoria, junto con investigadoras/es y personas interesadas en prácticas artísticas contemporáneas con formación en artes, humanidades, ciencias sociales y arquitectura.



Figura 6. Auriculares, móvil, cartel. Fotografía de *Hacia* [pieza escénica], de P. Bianchi, 2019.
Fuente: Archivo de la artista

Me siento al lado de la piedra y me dan ganas de tocarla, acaricio su superficie, está fría, es suave como imaginaba, pero a la vez accidentada, irregular. Desde donde estoy mirando me recuerda la forma de la cabeza de un cordero. Si estuviera en el saliente de una cueva, sería un volumen ideal para representar un bisonte o algún otro gran mamífero. Es más piedra-lienzo que piedra-lanza. Podría dibujar encima un animal.

Cojo la piedra con las dos manos, pesa bastante; le doy la vuelta para observarla desde otra perspectiva y, en este movimiento que involucra el peso de la piedra y el movimiento de mi cuerpo sosteniéndola y girándola, se me aparece una secuencia de una película de vampiros de Jim Jarmusch, *Only lovers left alive* (2013).

Los protagonistas de esta historia de amor que cruza el tiempo y el espacio tenían que llevar guantes para protegerse de la extrema sensibilidad de su sentido del tacto, porque, cuando se quitaban los guantes y tocaban algo, eran capaces de revivir el pasado completo de aquello que tocaban y su hipersensible tacto vampírico convocaba una secuencia acelerada de imágenes que cruzaban sus cuerpos y los dejaban exhaustos.

En la película, ese tacto vampírico invoca un tiempo fantasma, el tiempo espectral contenido en lo inanimado. Tocando la madera de un violín, si fuera vampira, llegaría al

bosque donde estaba el árbol antes de que lo talaran para fabricar el instrumento. Me encontraría con los amantes que se besaron debajo de ese árbol que ahora es violín. En el momento de sostener la piedra entre las manos imagino que, si fuera Tilda Swinton, la actriz vampira, reviviría la historia completa de la piedra a través de las imágenes de los lugares donde estuvo. Apostaría que estuvo cerca de un río. Quizás en el Manzanares.

Invento una resonancia entre mis huesos piedra y esta piedra caliza. Doy por seguro que hemos compartido tiempos-no-sé-cuando. Antes o después. No ahora. Tiempos que no son recuerdos, y que gracias al tacto reverberan de manera muy tenue. Sostengo entre las manos este peso agradable, buscando desde el tacto esa conexión con una piedra que he aprendido silente, pero que mi imaginación puede poblar de matices y de historias.

¿Será que esta piedra y yo nos estamos relacionando? ¿Será que desde el tacto puede aparecer una gramática desobediente? ¿Pero si no solo?¹¹ (De la Cadena, 2021) ¿Y si la piedra no es solo piedra y es humana? ¿Y si no soy solo humana y soy piedra?

Preguntas como relámpagos. Dejo la piedra en el suelo en la posición que la encontré y decido salir. Cruzo la puerta para ingresar en el espacio iluminado del museo. Salir a esa luz es abandonar una posibilidad de interacción, un espacio de relación. Dejo los auriculares y camino hacia la salida.

1. Conversaciones y resonancias

En conversación con Bianchi ella comenta que cuando plantea una posibilidad de alteridad se inspira en la teoría del perspectivismo amerindio desarrollada por Eduardo Viveiros de Castro (2013). En palabras de la artista, la obra es una práctica para generar una situación desde donde promover otras formas de relación con el mundo¹².

Empiezo a tirar de este hilo...

Según el antropólogo brasileño, en la visión amerindia del mundo, todos los seres tienen alma y, por tenerla, son humanos. La condición de humanidad se expande no solo a los animales, sino también a las plantas, los accidentes geográficos, los espíritus y, como en el caso de la pieza de Bianchi, a las piedras. Lo particular de la piedra sería su cuerpo-piedra, su forma diferenciada como piedra, porque su alma en la cosmovisión amerindia, al igual que la del resto de los seres, sería humana.

Me relaciono con la obra de Bianchi desde la provocación por reformular modos de relación del ser humano con el medio alrededor. Esta pieza me lleva, por un lado, a la experiencia subjetiva, sensorial e imaginativa de relacionarme con una piedra y por otro, a un ámbito reflexivo crítico desde donde me conecto a una serie de lecturas que plantean perspectivas alternas frente a la naturalización de categorías binarias como humano-no

¹¹ «But not only» es una formulación de gramáticas desobedientes como posibilidades de entrar en relación que propone la antropóloga Marisol de la Cadena. Está recogida de la conferencia que pronunció online el 14 de diciembre de 2021 dentro de la serie More than Human Encounters organizada por el Kaai Theatre y la plataforma Crosstalks (Bruselas) (De la Cadena, 2021).

¹² Comentarios de Paloma Bianchi en una entrevista sobre el trabajo realizada el 9 de octubre de 2019 y revisados después con la artista. (Bianchi, comunicación personal, 9 de octubre de 2019).

humano, individuo-sociedad, cuerpo-mente, y naturaleza-cultura, como maneras aprendidas de interacción en el mundo.

En el contexto expandido de este debate que reformula críticamente lo que se esconde en la asunción de estas categorías encuentro valiosas aportaciones. La noción de ecología de las prácticas de Isabel Stengers (2010) plantea la multiplicidad de singularidades como punto de partida para desarrollar formas de producir y habitar mundos. Donna Haraway (2016) señala la pluralidad de agencias efectivas entre humanos y especies de compañía como muestra de otras posibilidades de interacción entre especies; mientras que Bruno Latour (2008b) desde la noción de actor-red propone un abordaje donde plantea la simetría entre personas y máquinas.

Aquí voy a recuperar algunas nociones del perspectivismo amerindio tal y como las desarrolla Viveiros de Castro (2010) para relacionarlas con mi vivencia como espectadora. De esta forma intento recuperar la impresión del cuerpo vibrátil, la afectación sensible, para amplificarla en un espacio donde la división entre naturaleza y cultura opere de otro modo.

2. El perspectivismo amerindio como herramienta poética

Todo empieza habitando un desconcierto. El del momento en que el relámpago «pero no solo» articula un más allá de mi forma de mirar el mundo. He llegado ahí desde el encuentro con la obra de Bianchi, desde las dimensiones corporales, sensoriales e imaginarias que han llegado en ese intercambio con la piedra.

Soy una humana «pero no solo». Es una piedra «pero no solo». ¿Cómo interactúo en este nuevo lugar de ensamblaje entre la humanidad de la piedra y la mía?

Desde esta posibilidad que abre el «pero no solo» empiezo a leer a propósito de la noción amerindia de *conocer* que desarrolla Viveiros de Castro (2016). En este contexto, conocer significa subjetivar, es decir, atribuir intencionalidad y agencia a lo que nos rodea. Esta atribución de capacidad de agencia implica que el conocimiento se genera desde la relación y que la relación inevitablemente implica una transformación.

En el artículo «El nativo relativo», de Viveiros de Castro leo:

El conocimiento antropológico es inmediatamente una relación social, pues es el efecto de las relaciones que constituyen recíprocamente el sujeto que conoce y el sujeto que él conoce, y la causa de una transformación (toda relación es una transformación) en la constitución relacional de ambos. (2016, p. 32)

El perspectivismo amerindio como teoría antropológica cuestiona la naturalización de las herencias de la Modernidad a partir de su observación de las comunidades amerindias. El punto de partida de este pensamiento es una serie de investigaciones etnográficas con las comunidades indígenas del Alto Xingú, en Brasil (Lévi-Strauss, 1973, citado en Viveiros de Castro, 2010, p. 27).

Al plantear la idea de perspectivismo amerindio, Viveiros de Castro se refiere a una anécdota que cuenta Lévi-Strauss en *Mitológicas* (1968) para llamar la atención sobre las diferencias en la percepción de sí mismos y del otro que había entre los europeos y las comunidades indígenas en sus primeros encuentros allá por los siglos XV y XVI.

Según el antropólogo francés, los europeos estaban convencidos de que los indios tenían cuerpo, pero dudaban de si tenían o no alma, mientras que, para los indios, el enfoque era el contrario: entendían que los europeos estaban dotados de espíritu, pero no veían claro si poseían o no un cuerpo. Por eso los sometían a distintos experimentos que provocaban dolor, en principio, no con la intención de torturarlos, sino para comprobar si esa apariencia corporal con la que se presentaban era verdaderamente la de un cuerpo.

¿Pero qué podían ser si no eran cuerpos? Bueno, para los indios, podían ser espíritus o jaguares con apariencia humana que, en ese momento, ocupaban la posición de predadores. Para los indios, el fondo común entre todos los seres es la humanidad, porque lo que compartimos es esa condición de seres humanos, y es a partir de esa condición que algunos seres devienen animales, plantas o piedras.

La apariencia corporal humana no es dada, estar en la posición de un cuerpo humano en un mundo de relaciones entre predadores y presas significa que quien tiene la forma humana ocupa la posición de predador, es decir, de quien mata a otros para alimentarse. El cuerpo humano, para los amerindios, no viene garantizado por el nacimiento, deviene humano al contacto con los demás; por eso, protegen a los bebés recién nacidos para evitar que los espíritus de otros seres ocupen sus cuerpos (Viveiros de Castro, 2010, p. 50).

Es muy importante destacar que la condición compartida es la humanidad, no la animalidad, eso implica que todo lo que nos rodea es humano y que, por tanto, vivimos rodeados de predadores dispuestos a matarnos. En esta visión del mundo no existe una naturaleza externa ahí fuera para ser dominada, sino que la naturaleza es esencialmente un entorno social, un espacio compartido donde se desarrollan las interacciones entre predadores y presas, sabiéndose que esas posiciones, las de predador y presa, no son fijas y que, dependiendo de la situación, cambian.

Siguiendo este esquema de relaciones, como humana en relación con la piedra ocuparía la posición de predadora, en tanto que soy quien trae el cuerpo-forma humano. Sin embargo, la piedra es tan humana como yo, la diferencia es que en este momento concreto de interacción se está manifestando en su forma-cuerpo piedra.

Una de las cuestiones que Viveiros de Castro (2010) pone en valor de la cosmovisión amerindia es un modo de conocer totalmente distinto al occidental. Si en nuestras sociedades, la operación esencial para conocer es objetivar, es decir, observar algo fuera y aparte de mí con la intención de diseccionarlo, dividirlo, distanciarlo y otorgarle un lugar en la cadena jerárquica, utilitaria y funcional; en las sociedades amerindias, el conocimiento pasa por la operación contraria, por subjetivar, por colocarse en el lugar de aquello que se quiere conocer.

Desde este pensamiento, el conocimiento tiene que ver con colocarse en la posición del otro. Un planteamiento así es una provocación para el modo de conocimiento occidental y Viveiros de Castro se da cuenta cuando lo describe así:

Nuestro ideal de Ciencia se guía justamente por el valor de la objetividad: debemos ser capaces de especificar la parte subjetiva que entra en la visión del objeto y no confundir eso con la cosa en sí. Conocer, para nosotros, es des-subjetivar tanto como sea posible. (2013, p. 25)

Des-subjetivar significa extraer la capacidad de agencia y la intención de todo lo que hay alrededor, considerarlo como un objeto para garantizar la posibilidad de manipulación y control. Al contrario, si nos colocamos en el esquema de pensamiento amerindio, la posibilidad de conocer pasa por subjetivar.

En mi relación con el trabajo de Bianchi la operación de subjetivar es esencial. Es desde la subjetivación que llega la afectación en una dimensión corporal sensorial de extrañeza, pero también en una dimensión imaginaria de resonancias y conexiones.

El texto que está colgado al lado de las escaleras funciona como una invitación al encuentro con la piedra y anuncia un modo de estar, una disposición hacia la relación. Dice así: «posiblemente es un desafío / o un esfuerzo hacia algo / es ciertamente una decisión de implicarse / es dependiente de la posición en que se elige estar» (Bianchi, 2019).

En mi vivencia intenté un modo de interacción, una forma de relacionarme con el trabajo. Interpreto que Bianchi considera en esta pieza el desplazamiento conceptual amerindio que contempla la naturaleza como relación. Imagino que es uno de los modos posibles en los que la práctica artística se puede unir a «la creciente preocupación en muchas disciplinas sobre las certezas largamente asumidas por la visión occidental del mundo en relación a la naturaleza de los sujetos, de los objetos y los límites entre ambos» (Fowles, 2011, p. 898)

Como espectadora de esta obra, en la operación de subjetivar que pongo en marcha para enredarme con la piedra, intuyo la potencia de un campo de experimentación de mundos posibles, pero para que mi vivencia se pueda expandir debo entrar en un mundo donde las piedras son humanas.

En mi contexto habitual de urbanita madrileña este tipo de vivencia es accesible como experiencia sensorial e imaginativa en el entorno del intercambio artístico. El relámpago «pero no solo» me hace sentido en un contexto de reflexión donde la piedra y yo entramos en relación.

Asumir este planteamiento y ponerlo en práctica como espectadora me llevó a pensar que esta pieza plantea una interrupción, un estado de suspensión. Entiendo que para que se despliegue la potencia relacional de la situación que propone Bianchi, es necesaria una disposición del cuerpo y de la atención, una forma de estar.

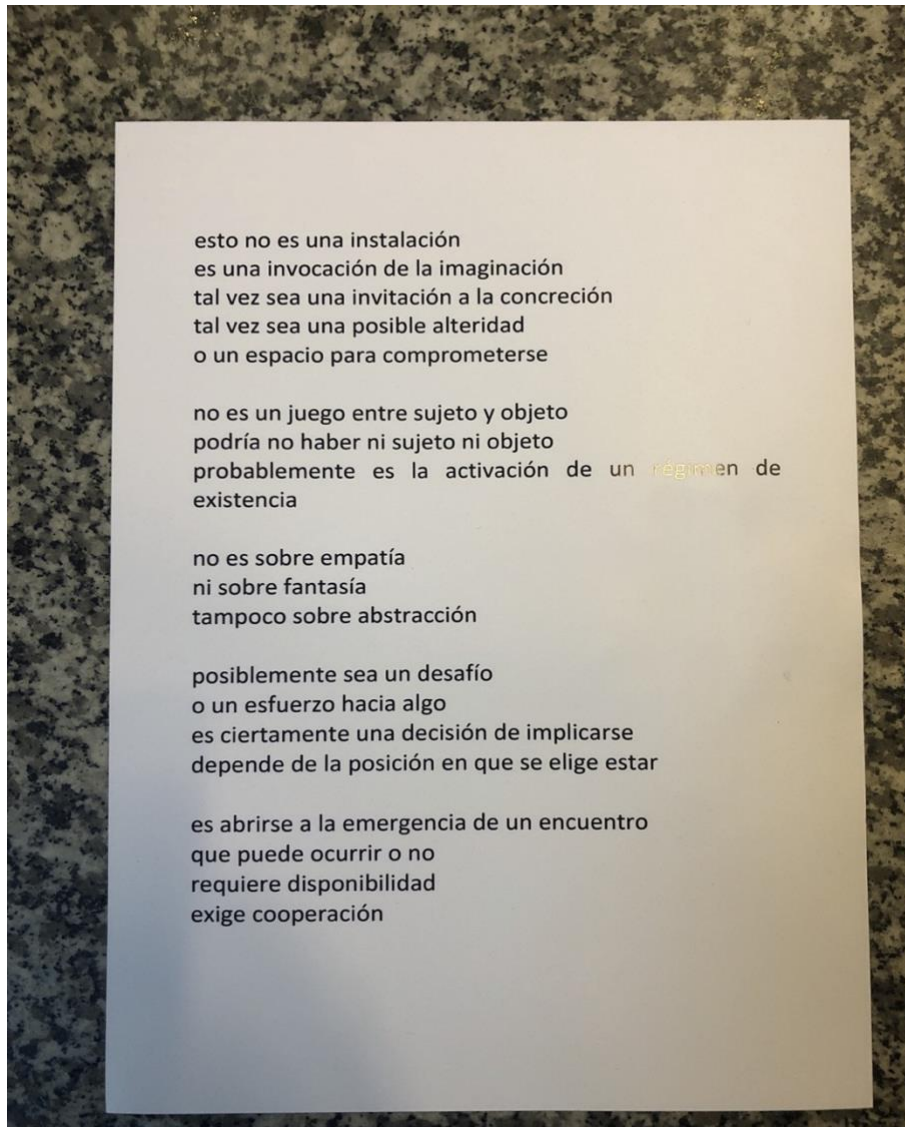


Figura 7. Texto en la pared. Fotografía de *Hacia* [pieza escénica], de P. Bianchi, 2019. Fuente: Archivo de la artista

3. Estrategias artísticas y reflexivas: Sostener el Suspense

Los textos, al igual que el mensaje que la artista envía por mail, anuncian algo difícil de imaginar. Funcionan trayendo una atmósfera de posibilidades, un campo indeterminado que permite aplazar las certezas, instalar el suspense, multiplicar el imaginario de posibilidades. Cuando leo los textos no sé qué voy a encontrar, pero ese algo-alguien que se anticipa de manera ambigua, esa posible alteridad que se nombra, no es otra cosa que la oportunidad para una relación insólita.

Considero que los textos operan en tres niveles: 1) ofreciendo una primera aproximación al marco donde la artista sitúa su trabajo, 2) anticipando posibilidades de experimentar la pieza, 3) e imaginando un tipo concreto de audiencia para el trabajo, una audiencia capaz de sentirse apelada por las ideas de cooperación, encuentro y decisión.

Jacques Rancière (2010) nos enseñó a reconocer algunas de las capacidades esenciales del espectador o espectadora emancipada, «se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir» (p. 27).

Reconocerse espectadora emancipada significa, para mí, asumir que el sentido de la pieza no está cerrado, que depende de la relación que consiga establecer con la obra y a la vez ser consciente de la excepcionalidad de cada relación que se establece, porque es singular y única, y mi vivencia, una entre otras.

Para amplificar el acento en la dimensión relacional que aparece en el encuentro con la obra, traigo algunas de las condiciones que enuncia poéticamente Edouard Glissant para que las relaciones lleguen a producirse.

La idea de relación no contiene a la Relación, ni sirve fuera de ella.

La idea de relación no preexiste (a la Relación).

Quien piensa la relación piensa a través de ella, igual quien se cree exceptuado.

La Relación contamina, poliniza, como principio, o como polvo de flor.
(2017, p. 215)

Entiendo que *Hacia* es una provocación para experimentar una posibilidad de relación inédita. Para desarrollar esta intención, además de los textos que suspenden certezas y sostienen el suspense, el trabajo está pensado para ser experimentado por una persona cada vez, de manera que se refuerza esta singularidad de la posibilidad de interacción. La obra produce una inscripción coreográfica en mi cuerpo, más allá de marcar un recorrido, hay una apelación hacia un desplazamiento sensorial e imaginativo.

Considero que *Hacia* es, además, una práctica de artes vivas en el sentido que propone el investigador y artista colombiano Rolf Abderhalden, codirector de la compañía Mapa Teatro, cuando dice que las artes vivas son: «laboratorios de cuerpos, de voces, de textos y de texturas, de imágenes y de sonidos; escenarios de caos y conflictos; campos de fuerzas, puntos de fuga; dispositivos de actualización y montaje poético-político, de pensamiento-creación» (2018, p. 712).

Esta categoría de artes vivas me resulta útil en el contexto de este estudio como marco de reflexión que plantea el acercamiento a la escena contemporánea como un territorio híbrido, en donde la investigación desde la práctica artística no atiende a una separación disciplinaria entre artes visuales, música, escena o arte de acción. Señalo la pertinencia de esta perspectiva, en tanto que contempla la creación artística como un modo de pensamiento que señala las materialidades específicas de las artes (voces, sonidos, imágenes, textos y cuerpos) como potencias para articular dispositivos poéticos agonistas. La dimensión agonista repele las síntesis y lo homogéneo y busca espacios para ser habitados en sus tensiones y contradicciones, sin la preeminencia de una posición sobre otras.

Siguiendo el pensamiento de Abderhalden en torno a las artes vivas, estas prácticas dejan ver territorios complejos y señalan lugares de fricción desde donde plantear preguntas y asomarse a las contradicciones que hacen visible una variedad de modos de relación en el

mundo. Esta complejidad que intentan desplegar las prácticas de artes vivas en palabras de Abderhalden me atraviesa como espectadora cuando me encuentro con la piedra. Por eso intento buscar palabras que señalen las coordenadas que me permitan habitar este paraje incierto.

4. Ser otro en los propios términos: la inconstancia del alma salvaje

Mantener el suspense como estrategia artística coincide con un principio metodológico de la teoría que propone Viveiros de Castro que anima a la suspensión de las propias certezas (2010).

Hacia existe en tanto que aparece ese «pero no solo» donde la piedra y yo existimos en relación. Esta relación aparece si no proyecto un sentido a la vivencia, si desplazo el automatismo de darle sentido. Por eso considero que hay una invitación a suspender las certezas, porque solo desde lo no esperado se puede dar la relación insólita que intento describir en este capítulo, una interacción situada y singular.¹³

La estrategia de suspensión del flujo de lo cotidiano y la interrupción de cualquier expectativa que anticipe el sentido de la experiencia se vislumbra en los textos que resuenan en mí como un juego de superposiciones que sugiere posibilidades paradójicas en el encuentro con la obra.

Los textos se disponen de manera que en la lectura aparece una sucesión paradójica de posibilidades, en donde cada línea amplifica o contradice la línea anterior. Esta estrategia estalla los posibles sentidos de la obra en direcciones múltiples.

Amplificando la vivencia como espectadora en las lecturas amerindias, interpreto que los textos se inspiran en lo que Viveiros de Castro (2018) llama la inconstancia del alma salvaje y que se refiere a las observaciones que, en su misión evangelizadora, los jesuitas hacían de las comunidades indígenas, que de la misma forma en que recibían y acataban las creencias y las normas de la religión colonizadora, eran capaces de dejarlas de lado para regresar a sus propias costumbres.

La ligereza del comportamiento amerindio, la capacidad de transitar entre universos de creencias dispares, resultaba sorprendente y molesta para los jesuitas, o al menos es así como aparece señalada en los textos de los religiosos que Viveiros de Castro cita como fuentes de su observación. Para el antropólogo, sin embargo, esa capacidad de tránsito de un *ethos* a otro, de un comportamiento a otro, constituye un elemento esencial para pensar la relación de los indígenas con la alteridad, con ese otro que, para los indios, eran los jesuitas.

¹³ Una investigación cualitativa sobre la recepción de la obra considerando variables sociológicas en el público como raza, clase, género y procedencia geográfica, podría aportar, a partir de la recogida de testimonios, una consideración más amplia sobre si la pieza consigue (o no) hacer tambalear la tradición moderna/colonial. En todo caso, esa indagación queda fuera del objeto de este artículo, que plantea una revisión de la obra y de los procedimientos artísticos con los que opera a partir de mi vivencia como espectadora en vínculo con las nociones del perspectivismo amerindio y tomando también en cuenta los intereses de investigación de la artista.

Viveiros de Castro (2018) lo explica así: «el problema entonces consiste en determinar el sentido de ese compuesto de volubilidad y obstinación [...], es comprender, en fin, el objeto de ese oscuro deseo de ser el otro, pero según sus propios términos, he aquí el misterio» (p. 192).

Ser el otro en los propios términos es una aspiración que tiene sentido en una sociedad donde lo que tiene valor es la interacción y el intercambio más que el esfuerzo por preservar y sostener las propias costumbres, por mantener una configuración homogénea de la subjetividad dominante.¹⁴ La inconstancia como forma de interacción ocurre cuando se prioriza la relación por encima de una configuración identitaria uniforme. La relación de los pueblos indígenas con lo que desconocen pasa por una operación de subjetivación, por «ser otro en los propios términos» (Viveiros de Castro, 2018, p. 192).

Suspender las certezas en mi vivencia significa asomarse a esta posibilidad. Acaricio fugazmente mi (otro) ser piedra en términos humanos...

5. El gran divisor naturaleza/cultura

Los efectos inesperados de encontrarse con una piedra en un espacio pequeño y en penumbra han desatado toda una reflexión sobre modos de pensar la relación. En el intento de dialogar con mi vivencia de la obra, con la extrañeza de intercambiar me con una piedra, he traído teorías y enfoques que me permiten entender como desde una operación de subjetivación puede aparecer un modo de relación. Pero yendo todavía más lejos me lleva a reflexionar sobre como llevo interiorizado un modo de entender el mundo y relacionarme con él. Este lugar de introspección me trae una crisis con el imaginario que naturalizo, uno donde el mundo y la naturaleza están separados, como suelen estar las vivencias de las teorías o los cuerpos del pensamiento y de la dimensión espiritual.

Es en este horizonte de separaciones donde se tejen nuestras interacciones sociales. Pero en mi vivencia del mundo a veces se diluyen esos límites, como ha pasado en el encuentro con la piedra de Bianchi. ¿Qué pasa si impugno estas categorías? ¿Qué acciones y pensamientos llegan? ¿Qué relaciones se vuelven posibles?

Mi forma de explicarme el mundo está determinada por mi género, mi edad, mi clase social, por donde he nacido, qué he estudiado, con quienes trabajo, por lo que me conmueve. Vivo, amo, trabajo y sueño en un mundo donde la norma es separar para entender y la convención es objetivar para organizar.

Como Frank Kafka deseaba en su poema ser *Piel Roja* para devenir un modo de relación con el mundo, yo deseo visitar esa posición de relación amerindia para asomarme a una humanidad «no solo» humana (Kafka, 2015).

¹⁴ Viveiros de Castro (2018, p. 192) hace suyas las preguntas del antropólogo norteamericano James Clifford cuando se pregunta qué cambia cuando el sujeto de la 'historia' ya no es occidental? ¿Cómo se presentan las historias de contacto, resistencia y asimilación desde el punto de vista de grupos en los que el intercambio, antes que la identidad, es el valor fundamental que sostener? En el original en inglés: «What changes when the subject of 'history' is no longer Western? How do stories of contact, resistance, and assimilation appear from the standpoint of groups in which exchange rather than identity is the fundamental value to be sustained?» (Clifford, 1988, p. 344).

Pensarme en ese lugar ya es un desplazamiento subjetivo, hacerme las preguntas que han hecho avanzar esta narración ya es una transformación micropolítica desde una afectación sensible, desde un encuentro singular. Desearía sentir la humanidad amerindia del cuerpo-piedra, asomarme a su alma y profundizar en esa posibilidad de relación donde una piedra no es solo una piedra.

Esta pieza me ha llevado a sitios desconocidos. Me ha hecho darme cuenta de que se pueden poner en crisis los marcos establecidos, los lugares introyectados desde donde miro el mundo. No puedo imaginar en operar sobre la realidad sin atender a las condiciones en las que se producen y reproducen las maneras en las que me relaciono con el mundo alrededor. En el momento en que asumo de manera acrítica los marcos de relación, estoy contribuyendo a su reproducción. Desde esta perspectiva hay un peligro en naturalizar las violencias que organizan de manera invisible las interacciones sociales. Algunos imaginarios integrados a mi modo de vida occidental, como la idea de libertad personal asociada a la autosuficiencia y a la autonomía, viene de la fe compartida en el progreso económico, vinculada a la expansión de la burguesía como clase social dominante, al progreso del capitalismo industrial desde el colonialismo, y al triunfo del Estado como forma de gobierno. Muchos de estos procesos arrancan en el siglo XVII y, para consolidarse, han necesitado uniformar el horizonte de lo que es vivible y pensable.

Los imaginarios sostenidos por la cultura como réplica a los valores coloniales se expanden en tensión con otros que, de manera simultánea, ejercen resistencias y fugas. Silvia Federici (2010) señala el lugar central del cuerpo en ese movimiento de subordinación a la producción y al capital: «el proceso que Michel Foucault definió como disciplinamiento del cuerpo [...] consistió en un intento por parte del Estado y de la Iglesia para transformar las potencias del individuo en fuerza de trabajo» (p. 179).

El disciplinamiento del cuerpo para el trabajo fue el resultado de una lenta transformación que, además de violencia corporal y prácticas represivas, necesitó de un cambio de mentalidad, de una evolución en la forma en que las personas se pensaban a sí mismas.

Federici describe ese proceso de cambio de mentalidad que sustenta una visión que organiza el mundo de acuerdo a categorías binarias irreconciliables: «el conflicto está ahora escenificado dentro de la persona, que es presentada como un campo de batalla en el que existen elementos opuestos en lucha por la dominación» (2010, p. 181).

Los pares razón-cuerpo, bien-mal se asocian como polaridades opuestas, dejando a la razón y a la técnica el ámbito de control y el dominio sobre el sí mismo y el mundo circundante; y relegando al cuerpo instintivo y apasionado a la condición de espacio para la emergencia y expresión de las emociones. La primacía de la razón sobre la emoción, de la mente sobre el cuerpo, del bien sobre el mal, se convierte así en un ideal hegemónico en Europa que se expande en todo el mundo conocido por la vía del colonialismo.

En este contexto, es Descartes (1641) y la corriente de la filosofía mecanicista los que se encargan de trasladar la pelea medieval entre el bien y el mal, representada por ángeles y demonios, al interior de la persona.

Siguiendo el razonamiento de Federici, en Europa, el precio que se paga con ese cambio de mentalidad que disciplina los cuerpos para el trabajo industrial es el de dejar atrás una concepción medieval del mundo que invisibiliza saberes colectivos, prácticas corporales, aprendizajes y modos de relación. Las brujas son perseguidas y exterminadas en su condición de depositarias de saberes compartidos que, cuando no se pierden irremediablemente, circulan de forma clandestina (Federici, 2010).

Esos cambios en los modos de ser y de relacionarse, esas transformaciones en las creencias y los imaginarios compartidos, se asocian con el proyecto de la modernidad colonial a partir de una ideología que reivindica la bondad de la razón y del conocimiento científico como camino para conseguir la libertad y la autonomía individual.

El nuevo programa ideológico que nace en Occidente necesita mantener bajo control no solo a las mujeres en su capacidad reproductiva de la fuerza de trabajo, sino también a las poblaciones indígenas encontradas en los recién descubiertos territorios americanos y a cuyos individuos no se les reconoce la condición de sujetos de derecho. Esos procesos no se producen de modo uniforme, sino más bien en movimientos de avance y retroceso determinados por cantidades ingentes de violencia sobre los cuerpos de mujeres, esclavas y esclavos.

El uso de la violencia como elemento regulador acaba imponiéndose para promover el avance de esas nuevas formas de capitalismo colonial y sus creencias asociadas. De esta Época Moderna, que termina con la Revolución francesa y la independencia de los Estados Unidos a finales del siglo XVIII, heredamos otra gran división que sigue operando en los modos de relación con el mundo.

Además de la separación entre cuerpo y mente, en la Modernidad se abre paso la escisión entre naturaleza y cultura. Esta perspectiva antropocéntrica considera como naturaleza todo aquello exterior al ser humano, incluyendo seres diversos y territorios múltiples susceptibles de ser apropiados y dominados por el hombre blanco, y cuyo fin último sería, justamente, ser expropiados y estar a su servicio.

Frente a esa naturaleza exterior al hombre, explotada y sumisa, su antagónico, la cultura, aparece como un conjunto de construcciones sociales cuyo valor intrínseco estaría precisamente en constituirse como la expresión de la capacidad del ser humano para organizarse colectivamente mediante el manejo de la técnica. Daniel Ruiz Serna y Carlos del Cairo, desde su aproximación crítica al naturalismo moderno, señalan:

Por siglos el pensamiento occidental apuntaló una percepción de la naturaleza que obedeció, primero, a un encuadre antropocéntrico y luego a uno racionalista, en los cuales esta [la naturaleza] debía ser dominada para satisfacer las necesidades humanas. (2016, p. 195)

Esta concepción instrumental de la naturaleza separada de la sociedad y de la cultura es parte de ese mismo proceso de normalización de la explotación sobre los seres y territorios que integran la Modernidad.

Las relaciones entre naturaleza y cultura que se derivan de esa escisión entre lo natural y lo social empezaron a cuestionarse a principios del siglo XX de manera específica desde la

investigación etnográfica. Los relatos recogidos a partir del trabajo de campo con distintas comunidades indígenas desvelaron cómo aquel cisma naturalizado en Occidente, entre lo dado y lo construido; entre lo natural y lo social, no operaba de la misma forma en las interacciones de grupos indígenas con el entorno en el que vivían.

Al tiempo que la etnografía aparecía como método de investigación basado en el trabajo de campo, la observación y el relato que los pueblos hacían de sí mismos; en 1919, el filósofo Max Weber, invitado por la Asociación Libre de Estudiantes de la Universidad de Múnich, dictaba una conferencia con el título *La ciencia como vocación* (Weber, 1998). En este encuentro señalaba cómo la principal consecuencia de la expansión de un imaginario en el que todo podía ser controlado por la razón y por la técnica, era, inevitablemente, el desencantamiento del mundo.

La intelectualización y racionalización crecientes no significan, pues, un conocimiento cada vez mayor de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significa, que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se quiera se puede llegar a saber, que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos o imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Pero esto significa el desencantamiento del mundo (Weber, 1979, citado en Rosa, 2019, p. 199).

La visión de desencantamiento del mundo, como consecuencia del proceso de transformación del sistema de relaciones de los seres humanos con el medio que les rodea, explica de forma poética cómo el mundo, literalmente, «deja de cantar» (Rosa, 2019, p. 422) en el momento en que «se sabe o se cree» (Rosa, 2019, p. 422) que todo estaría bajo el dominio del ser humano.

Ese cambio de mentalidad que fue ocurriendo progresivamente durante la Modernidad, conforma un nuevo ethos en cuanto forma de vida común de un grupo de individuos. Weber identifica esa mentalidad con el espíritu del protestantismo, que, en su vertiente más dura, el puritanismo, desconfía del cuerpo, del placer y de la comunidad en un proceso que, como señala el sociólogo Hartmurt Rosa (2019, p. 422), «tiende a reemplazar las relaciones de resonancia por relaciones mudas con el mundo».

Rosa sugiere pensar el mundo en términos de resonancia, de manera que pongamos en cuestión nuestras formas de relación con lo que nos rodea (2019). Siguiendo esta indicación de pensarme en resonancia es donde puedo situar la afectación inesperada que me produce la obra de Bianchi. Me invita a imaginar una posibilidad de interacción con una piedra que puedo interpretar como una revisión crítica a la naturalización de los modos de relación con el mundo.

La reconsideración sobre qué es naturaleza y qué es cultura se plantea desde el ámbito de la antropología a partir de los años 1990, mucho tiempo después de que los relatos de los trabajos de campo con pueblos indígenas señalaran claramente que las maneras de interacción de esas comunidades con otros seres y territorios eran distintas a las occidentales.

Esta perspectiva crítica cuestiona la división entre naturaleza y cultura como dimensiones antagónicas, «superando las tradicionales interpretaciones relativistas que dan por sentada la existencia de una sola y consolidada realidad (naturaleza) a la que se tiene acceso mediante ciertos marcos interpretativos histórica y socialmente situados (cultura)» (Ruiz Serna y Del Cairo, 2016, p. 196).

Siguiendo el marco de estudio en este trabajo que intenta seguir el hilo de la afectación y las diferentes capas de reflexión que es capaz de activar el cuerpo vibrátil, es donde tienen sentido las lecturas y reflexiones que he recogido aquí como modo de desplegar un pensamiento alrededor de una relación singular, la que apareció en ese modo de estar inédito que viví con la piedra.

El despliegue de esta relación imaginaria implica las dimensiones sensorial, corporal e imaginativa y toda esta elaboración reflexiva que llega como efecto transformador después de asistir a la obra. Desde esta afectación sensible considero que *Hacia* se puede inscribir dentro del ámbito de las prácticas críticas que discuten el problema del desencantamiento del mundo, en tanto que propone un dispositivo que ofrece la posibilidad de reelaborar las formas de interacción con lo que me rodea.

Un ejercicio de la imaginación en el sentido que la define Patricia Reed (2014), como «el poder de la abstracción a favor de una lógica alternativa que distribuye la constelación de la vida» (p. 87). Esta lógica alterna recoge un desplazamiento subjetivo que recupera resonancias singulares y da cuenta de un encantamiento singular del mundo.

6. La generación de marcos

Hasta ahora he descrito dos de los procedimientos artísticos utilizados en la pieza *Hacia* relacionándolos con las ideas de Viveiros de Castro: el primero, la suspensión de las propias certezas como modo de aproximación metodológica que considero es una estrategia en la que coinciden Bianchi y Viveiros de Castro; y el segundo, la multiplicidad de imaginarios que despliega el texto y que se conectan con la idea de la inconstancia del alma salvaje y con la dimensión relacional que esa idea trae consigo.

En este trabajo la organización del movimiento del público emplea unos elementos espaciales muy sencillos: unas escaleras que bajan a un sótano, unas señales que indican el itinerario, unos auriculares colgados y una puerta cerrada que da paso a un espacio con muy poca luz donde está la piedra. En mi vivencia fueron suficientes para conducirme progresivamente a un estado de concentración que de alguna manera impulsó en mí un ejercicio de imaginación, de subjetivación de la piedra.

El sociólogo Erving Goffman (2006) investigó sobre el modo en que nuestra experiencia se organiza a partir de construcciones de lo real que adquieren sentido al articularse unas con otras¹⁵. Un marco «es un dispositivo cognitivo y práctico de atribución

¹⁵ Esta noción de la superposición de marcos que estructuran la experiencia señala que la realidad que vivimos se construye en un acuerdo social, en un acuerdo dinámico donde parte de los límites son heredados y parte se van actualizando en el tiempo. Esta noción, trabajada en seminarios de investigación con el profesor José A. Sánchez, ayuda a pensar cómo en un espacio compartido se genera

de sentidos, que rige la interpretación de una situación y el compromiso en esta situación, ya sea que se trate de la relación con otro o con la acción en sí misma» (Isaac, 1999, p. 63)

Siguiendo con este planteamiento, *Hacia* organiza una disposición de elementos espaciales que junto con los sonoros y textuales generan un marco de posibilidad de interacción con la piedra. Hay un cuidado por las condiciones necesarias para que el encuentro sea virtualmente posible. La pieza coreografía el movimiento y la disposición de mi cuerpo y consigue llevarme a ese lugar de escucha donde estoy dispuesta a encontrarme con lo inesperado y donde soy capaz de mirar una piedra y subjetivarla. Para mí fue determinante sentir que estaba en un espacio protegido y privado, fuera de la mirada de otras personas. Gracias a la operación de subjetivar como ejercicio de la imaginación, desarrollé una interacción con la piedra sorprendente, incluso, para mí misma.

En la relación con la piedra desarrollo un modo de interacción que reorganiza la situación dada «por atribución de subjetividad o agencia a las ‘llamadas’ cosas» (Viveiros de Castro, 2013, p. 28).

En mi operación de subjetivar la piedra e interactuar con ella me transformo en una espectadora que se asoma a la visión animista, la misma de los pueblos amerindios «que creen que los animales, las plantas, hasta incluso las piedras, también tienen alma» (Viveiros de Castro, 2013, p. 26).

La cuestión central en la interacción con esta obra para mí ha sido pensarla como una práctica de subjetivación que ensaya el descentramiento de lo humano. Como dice Tim Ingold (2015, p. 225), el animismo no trata de restaurar la agencia a las cosas; lo que intenta es traer las cosas de vuelta a la vida. Darnos espacio para respirar.

En esta operación de subjetivar para conocer lo que entra en juego es la dimensión relacional del conocimiento. Conozco algo en la medida en que me relaciono algo, por eso para mí es tan importante entrelazar la afectación con la lectura, las reflexiones con las conversaciones. Si como espectadora reconozco en la obra de Bianchi que una piedra tiene capacidad de agencia e interacción, lo que estoy haciendo es experimentar una posibilidad de intercambio.

Dos nociones centrales del perspectivismo amerindio me han ayudado a explicar este proceso: la de considerar a todos los seres dotados de agencia para la relación y la que concibe el conocer como un proceso de subjetivación. El relámpago «pero no solo» me trajo un movimiento sísmico, una posibilidad fugaz de desvincularme de la estructura del mundo que llevo.

¿Has vivido algo así? ¿Te lo imaginas?

una definición común de lo que es la realidad, pero también cómo ese real puede cambiar, coincidiendo con que los marcos también se transforman, se desplazan, se quiebran y se vuelven a levantar.



Figura 8. Piedra. Fotografía de *Hacia* [pieza escénica], de P. Bianchi, 2019. Fuente: Archivo de la artista

V. Cuerpo, territorio y memorias en *Light Years* *Away* de Edurne Rubio

El escenario está a oscuras, excepto por un pequeño círculo de luz que proyecta la linterna que lleva Edurne Rubio en las manos. Estoy sentada en el patio de butacas y escucho gotitas de agua cayendo. La artista da la bienvenida al público y dice que estamos a punto de empezar una excursión por el complejo de cuevas calizas más extenso de España, al norte de la provincia de Burgos.

Sus primeras palabras en escena son: «Bienvenidos a Ojo Guareña. Estamos en una de las cuevas más grandes de Europa». Como por arte de magia, el teatro se ha transformado en una cueva imaginaria que voy a recorrer guiada por la artista. Atiendo a sus indicaciones en la oscuridad. Imagino que estoy en algún punto de ese laberinto de oquedades, lagunas, entradas y salidas del que habla. Tengo cuidado en no resbalar. Rubio cuenta que conoció las cuevas porque su padre era parte del grupo de espeleólogos Edelweiss que exploraron el lugar a finales de los años sesenta.

Cinco minutos después del comienzo de la obra el teatro es una cueva, y la guía-artista que nos la está enseñando tiene un vínculo familiar y afectivo con ese sitio. Ella lo cuenta así: «Todo lo que sé sobre esta cueva me lo ha contado mi padre, de hecho, yo estuve aquí en la tripa de mi madre». Me impresiona este testimonio, habla de recuerdos que se transmiten, recuerdos que se heredan, del pasado como algo inaccesible si no es por el relato de los demás. Cierro los ojos en la oscuridad. A mí también me han contado historias familiares ligadas a lugares: Burgos, Córdoba, Frankfurt, Madrid. Cierro los ojos en la oscuridad. El espacio se expande: es teatro, es útero, es cueva.

A pesar del silencio y la oscuridad no hay demasiado tiempo para la introspección. Estoy siguiendo las indicaciones de Rubio que nos señala con la linterna hacia el suelo para que prestemos atención a nuestros pasos. Asumo la ficción de que soy parte de un grupo de excursionistas que la sigue, aunque nadie se ha movido de la butaca. Igual que el teatro se ha desdoblado en cueva, mi cuerpo sentado en la butaca se multiplica en ese otro cuerpo que sigue a Edurne en la oscuridad. Ella apaga la linterna. Espero no lastimarme en este sitio que parece tan resbaloso donde hay recuerdos familiares heredados, lugares oscuros y húmedos, desdoblamiento de espacio y materia. Menos mal que puedo transitar de la

butaca a la cueva en esta excursión imaginaria. Aunque quizás no debería confiarme. ¿Qué me traerá seguir a Edurne? ¿Dónde me lleva esta operación de cruzar el espacio y el tiempo?

Está extraño el teatro. Hace un poco de frío, está demasiado oscuro. Me doy cuenta de que no hay encendida ninguna luz de emergencia, tampoco veo las placas reflectantes que indican la salida. ¡Qué curiosa esta oscuridad!

En el escenario puedo distinguir una proyección de imágenes. Veo un par de focos de luz de linterna aparecen y desaparecen. Esa intermitencia de la luz hace visible las paredes de la cueva en un punto del recorrido. Quizás la única forma de relacionarse con el pasado, el vivido por otros y el mío propio sea ésta, a través de pequeños fragmentos que aparecen y se desvanecen. En esta oscuridad no puedo separar los bordes de la pantalla donde se proyectan las imágenes de los excursionistas que recorren la cueva de las paredes del teatro. Es como si los dos espacios se hubieran fundido. El escenario es la cueva y desde ese vientre oscuro veo acercarse las siluetas de dos espeleólogos que caminan hacia el patio de butacas, ajenas al ojo de la cámara, ajenas totalmente a mi existencia, confiadas en que saben dónde van dentro de esa cueva donde se supone que también estoy. Durante un instante la cueva entera vuelve a ser visible. Tiene una forma ovalada, como un ojo hueco que me mira desde otra dimensión del tiempo. Regresa la oscuridad densa, tranquila, confiada. ¿Quiénes son estas personas? Entonces se escucha la voz en off de un hombre con un acento que me resulta familiar:

¡Vamos! Cuando la cosa es muy difícil, te vas fijando en detalles, siempre encuentras algún detalle que después te sirve para volver. Hombre... si es una galería recta como «la del aburrimiento», entonces no tienes pierda, es como una autovía, pero si es una zona laberíntica; ahí sí que tienes que andar con muchísimo ojo y buscar detalles, retener detalles. (Rubio, 2016, 00:08:00)

1. El pasado en construcción

Los detalles. Ese acento es como el de mi madre, porque el padre de Edurne y mi madre son de Burgos. Me impresiona esa coincidencia que inmediatamente conecta también con mi pasado familiar. Escucho atentamente lo que cuentan esas voces. Después de asistir a la pieza investigo sobre el trabajo de Rubio y descubro que uno de sus modos de trabajo está vinculado a la entrevista y la conversación para dar a conocer el vínculo entre personas y territorios a partir de lo vivido. En mi lectura de este trabajo, *Light Years Away* pone en valor la relación entre cuerpo, territorio y memorias con recursos propios de la escena. Y uno de los recursos que me afectó de manera determinante en el encuentro con este trabajo artístico fue la centralidad de la oralidad como herramienta con la que la artista propone un relato polifónico.

Pensé que podría entender algo más de cómo me afectaba la oralidad si leía específicamente sobre la relación entre oralidad e historia. Siguiendo esta intuición llegué a la propuesta del Taller de Historia Oral, una iniciativa impulsada por un grupo de estudiantes de sociología en Bolivia en los años ochenta, entre quienes estaba Silvia Rivera

Cusicanqui. En este grupo de investigación-acción, el objetivo era dar valor a los testimonios orales para recuperar los saberes y los relatos aymaras olvidados o que estaban a punto de olvidarse, para rescatarlos de esa desaparición y volver a situarlos en un territorio colectivo.

La polifonía de voces del Taller de Historia Oral, igual que la pluralidad de testimonios que recoge *Light Years Away*, componen un relato plural del pasado desde recuerdos de lo vivido en un espacio físico concreto. Las memorias afectivas vinculadas a las cuevas de Ojo Guareña también hablan de una historia que, si no se cuenta, desaparece. Los testimonios que recoge este trabajo artístico cuentan una versión de la transición española que no pasa por la reivindicación del valor de los acuerdos políticos. Lo que señalan es el ardiente deseo de transformación política y el impulso por encontrar formas propias con las que compartir los anhelos de libertad de expresión y de pensamiento que latían en un grupo de jóvenes de provincias. Desde esta perspectiva, considero que el trabajo de Rubio, como el de Rivera Cusicanqui, disputan desde la práctica los métodos de validación que fabrican los relatos del pasado que luego se transmiten de manera hegemónica, como si en el proceso de consensuar el relato de la historia, se arrancaran de raíz, del campo de lo transmitible, todas las vivencias encarnadas.

Esas vivencias encarnadas muchas veces se conservan en el territorio de las memorias afectivas. Edurne Rubio recupera parte de los recuerdos de juventud de un grupo de amigos vinculados por la espeleología que vivieron la intensidad de la transición compartiendo una actividad que les permitió experimentar maneras de estar juntos.

Esos jóvenes de la transición son como mis padres y creo que esa proximidad generacional me afectó mucho y me llevó a pensar como los recuerdos se vinculan a los territorios. Si en *Light Years Away* el territorio vivido son las cuevas de Ojo Guareña, en mis memorias familiares son los recuerdos de mis padres como inmigrantes españoles en la ciudad de Frankfurt.

Sentada en la butaca del teatro, las pequeñas luces relampagueantes de los cascos de los espeleólogos cruzando la pantalla me intrigan. Esa imagen intermitente y trivial me cautiva como una pista que anticipa la parcialidad de cualquier narración, las luces y sombras que dibujan el contorno de las experiencias recordadas, reconstruidas desde la mirada particular. Lo que me fascina de este trabajo es esa coralidad de voces, que junto a la mía propia escribiendo este texto, van añadiendo capas, texturas de afectación y miradas sensibles.

Los recuerdos de este grupo de amigos traen lo lúdico de ese deseo de libertad de expresión que les unía con la misma intensidad con la que se entregaban a la exploración de las cuevas. La dimensión corporal, afectiva y política de estos ensayos de emancipación colectiva hacia el final de la dictadura franquista aparece inextricablemente unida a las cuevas como territorio vivido, inscrito en los cuerpos y las memorias de este grupo de amigos y compañeros de espeleología.

Cuando salgo del teatro cueva de Edurne pienso en su trabajo como un dispositivo de memoria. Los testimonios orales, la narrativa organizada desde una polifonía de voces son recursos artísticos eficaces, pero además ella pone su cuerpo en escena y esa materialidad

física da aún más relevancia a las voces en off de los protagonistas. Su presencia en la oscuridad del escenario opera como nexo de unión en ese tránsito entre tiempos y espacios, entre el presente y el pasado, entre el espacio de la cueva y el espacio del teatro.

Los procedimientos estéticos y la temática de la obra dan pie para pensarla como parte de las prácticas documentales en el teatro del siglo XXI. José A. Sánchez incide en la diversidad de recursos que emplea el realismo escénico:

La preocupación por lo real ha producido en la última década un renovado interés por la representación y sus límites, así como por revisar las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato. El realismo escénico de los últimos años no ha prescindido, sin embargo, de los instrumentos visuales, corporales y compositivos adquiridos después de un siglo de autonomía en cuanto medio artístico; al contrario, los ha puesto al servicio de las exigencias que se le han planteado para seguir siendo efectivo también en cuanto a medio de comunicación. (2012, p. 317)

En el caso de *Light Years Away* los materiales con los que se componen la obra son: imágenes documentales del recorrido por el interior de las cuevas, una banda sonora que recrea el ambiente sonoro de la cueva, los testimonios del grupo de espeleólogos y algunas pequeñas acciones en escena y en el patio de butacas. El público está dispuesto de manera convencional a la italiana frente al escenario, de modo que la proyección de imágenes se ve como si el teatro fuera una sala de cine. El sonido sin embargo está dispuesto para generar una sensación envolvente en un montaje técnico que amplifica y direcciona el sonido por distintos lugares de la platea.

La superposición de memorias y miradas parciales plantea el acceso al pasado como un proceso en construcción. Las memorias fragmentarias que comparte la pieza contienen el destello de lo inasible, la imposibilidad de comunicar la totalidad de la experiencia. La pieza se articula como una polifonía de recuerdos, como una colección descentralizada de inscripciones de vida en un lugar. Considero que en este despliegue se produce una fricción que pone en tensión la construcción historiográfica de la transición en España desde una posición parcial y situada.

Los espeleólogos hablan de sus recuerdos de 1969. En aquel año la carrera espacial, parte del desafío de la guerra fría, estaba en su momento álgido con la llegada del hombre a la luna. Más cerca, la estela del Mayo francés, que a pesar de ser considerada por los sectores más reaccionarios como un caos transitorio del que era mejor olvidarse, seguía operando como un horizonte de posibilidad, después de aquel estallido social que había reunido en Francia a universitarios desencantados, obreros descontentos y millones de personas en contra de la guerra de Vietnam.

En España, estos acontecimientos históricos resuenan con los estertores finales del régimen franquista, empeñado en mantener el control social en un contexto de ebullición política y social. En Barcelona, las revueltas estudiantiles en protesta por la violenta represión en contra del Sindicat Democràtic d'Estudiants y el asesinato a manos de la Brigada Política-social del estudiante madrileño Enrique Ruano, miembro del Frente de

Liberación Popular antifranquista de veintidós años, llevaron al régimen a la declaración del Estado de excepción.

Los testimonios que recoge la obra no narran estos acontecimientos, pero sus recuerdos cuentan cómo vivieron aquel momento de incertidumbre con la perspectiva del fin de la dictadura que trajo el nombramiento de Juan Carlos de Borbón como sucesor de Franco. La pieza nos hace testigos del conmovedor despertar a la conciencia política de un grupo de jóvenes que durante sus expediciones por el interior de las cuevas generaron un espacio de confianza y pluralidad donde podían expresar sus inquietudes políticas. Dentro de la cueva podían opinar de lo que pasaba en el mundo, al margen de la vigilancia y la censura. Las cuevas funcionaron para ellos como un refugio donde podían conversar, cantar, bromear e imaginar el futuro en unos tiempos convulsos.

El delicado trabajo de edición de los testimonios de Edurne Rubio entrelaza los recuerdos del grupo de espeleólogos y de sus propios padres. Me dejó llevar por el recorrido imaginario que propone y me veo a mí misma en ese pasado ambivalente, a la vez lejano y próximo. Edurne y yo somos de la generación que llamaron *baby boomers*, personas que nacimos entre 1957 y 1977. Mientras veía la obra no dejaba de pensar en mis padres que emigraron a Alemania muy jóvenes. Los años que recuerdan los testimonios de los padres de Edurne, alrededor de 1969, son de la misma época en la que mis padres se conocieron, y luego se casaron en el consulado de España en Frankfurt. Los testimonios de la cueva reverberan con las memorias de mi familia.

En el teatro escucho las microhistorias de una generación que creció en la posguerra y vivió la dictadura franquista, y mientras escribo a partir de la obra de Edurne, me vienen retazos de historias que contaba mi madre de los años como emigrante en Alemania. La intimidad de los testimonios de los espeleólogos en la cueva, me conectan con los recuerdos de juventud de mis padres. Hay algo que me duele en la ingenuidad de esos relatos, y a la vez intuyo que es imprescindible preservarlos para sostener la continuidad de la vida. Las voces sinceras, íntimas y emotivas del documental me traen imágenes de un álbum de fotos familiar, cuando mis padres eran tan jóvenes como los de Edurne. Yo también conocí esos años finales de la dictadura franquista desde las narraciones familiares.

Este trabajo artístico deja ver lo que la construcción historiográfica deja fuera de la historia como prácticas relegadas al ámbito privado de las relaciones interpersonales. Así lo cuentan los protagonistas en una conversación hacia el final de la obra:

Voz 1. Es una gran ilusión entrar en Ojo Guareña después de tantos años, pero entrar con el grupo que éramos, eso es una alegría doble. Las cuevas nos han unido, date cuenta de que llevamos cincuenta años juntos. Hay pocas cuadrillas que nos seguimos viendo todos los viernes, que salimos juntos los domingos. Y eso ha sido gracias a la espeleología.

Voz 2. Hasta políticamente nos ha unido. Yo casi me hago de izquierdas...

Voz 1. Este, que ha sido más de derechas del grupo, fíjate lo que ha aguantado.

Voz 3. Predominaba el izquierdismo revolucionario. Una vez felicitamos a Castro, a Fidel Castro, unas navidades, estábamos haciendo felicitaciones de Navidad, que sí, que no, presidente de la república pa' allá, y pensamos, esto no sale ni pa' dios, pues salió porque él nos contestó.

Voz 2. La verdad que la policía nos debía tener bastante fichados...

Voz 1. Nuestro tiempo en la cueva fue en una época de represión que no conocíamos, no sabíamos que estábamos reprimidos realmente, porque fuimos creciendo en época del franquismo sin conocer ninguna otra posibilidad de vida. Cuando estábamos en las cuevas, allí, hablábamos lo que no se hablaba en la escuela, o en la calle, o en los paseos. Y en las cuevas conocimos muchas cosas que ignorábamos de la vida política. Cosas de las que no teníamos ni idea porque habíamos crecido entre las cuatro paredes de un colegio de frailes (Rubio, 2016, 00:44:05)

Esta pieza, leída como un dispositivo de memoria, permite observar cómo la elaboración subjetiva de sentido se genera en diálogo y en colaboración, pero también en fricción con otros sentidos. Esos otros sentidos frente a los que la pieza ejerce resistencia tienen que ver con el relato uniforme de la historia de la transición. Lo triunfal de la historia oficial atiende al consenso político y la renovación institucional como fuerzas motoras del cambio. Sin embargo, como toda construcción, deja fuera una pluralidad de modos en los que la ciudadanía en España y también las personas emigradas, imaginaban, inventaban y ensayaban formas de relación democrática. En el acto de reescribir la historia huyendo de los relatos impersonales, *Light Years Away* incorpora cuerpos y afectos, experiencias de vida y de relación que me apelan directamente, que incorporan mi cuerpo y mis afectos en la medida que su trabajo me lleva a recuperar recuerdos familiares conectados a su vez a la vivencia de la emigración de mis padres. Mientras Edurne recupera testimonios de sus padres, yo encuentro rastros de mis memorias familiares que multiplican las perspectivas sobre aquel momento, complejizando también las relaciones entre democracia y ciudadanía.

Los testimonios que recoge la artista rescatan el valor de prácticas subalternas activadas en la periferia de las grandes ciudades alejadas de los espacios de visibilidad institucional, política y cultural. En las memorias que recupera *Light Years Away* se deja ver lo que George Perec (2008) define como infraordinario: esa colección de cosas triviales y cotidianas que son parte determinante en nuestras vidas, pero a las que pocas veces prestamos atención.

Las preguntas de Perec en relación con lo infraordinario resuenan con la poética de esta pieza a partir de la siguiente reflexión:

Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que no estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuera portador de información. Esto no es ni siquiera condicionamiento: es anestesia. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿Dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo?

¿Dónde nuestro espacio? Cómo hablar de esas «cosas comunes», más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos (2008, p. 10).

Eburne Rubio activa el teatro como espacio público de relación y encuentro, proponiendo un tránsito entre afectos y recuerdos, entre cuerpos y voces, entre memorias e historias, entre tiempos y espacios, entre acontecimiento y experiencia vivida.

2. La enunciación colectiva de la historia

En mi vivencia, entiendo que *Light Years Away* es una práctica de memoria instituyente que ejerce tensión frente a construcciones totalizadoras de la historia, en tanto que abre un lugar de enunciación donde los protagonistas de los hechos son los mismos que piensan e interpretan los acontecimientos del pasado.

La socióloga Elizabeth Jelin explica cómo «los procesos de construcción de memorias son siempre abiertos y nunca acabados» puesto que «el pasado cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar. Esto ubica directamente el sentido del pasado en un presente, y en función de un futuro deseado» (2007, p. 308)

Propongo atender a la potencia de los testimonios que articulan este documental escénico a partir de la noción de historia oral que desarrolla Silvia Rivera Cusicanqui «como un intento de poner en práctica las exigencias de recuperación histórica» (1987, p. 56) planteando la oralidad como práctica crítica para la articulación colectiva de la historia y para el restablecimiento de los vínculos intergeneracionales que conectan el pasado con el presente.

Desde la perspectiva de Rivera Cusicanqui, las historias orales, más allá de su validez como fuentes, ejercen una resistencia frente a los modos con los que se teje el relato hegemónico de la historia y las formas en las que se transmite y propaga. En este sentido, como señala Walter Mignolo a propósito del pensamiento de Cusicanqui, las prácticas de historia oral se configuran como «una contribución al pensamiento crítico» (2002, p. 251)

La práctica de Cusicanqui reivindica la oralidad como metodología de investigación cualitativa en ciencias sociales y permite la apertura de un espacio de enunciación colectiva donde cuerpos, memorias y territorios se vinculan a partir de los relatos orales de los protagonistas de la historia.

Eso mismo ocurre en *Light Years Away* que con los testimonios orales construye un dispositivo de memoria encarnada anclado a un territorio, las cuevas, un acontecimiento, el desarrollo de las exploraciones en 1969 y un vínculo afectivo, el de la creadora con el espacio a través de sus padres y del colectivo de espeleólogos Edelweiss, aun en activo.

La aportación crítica que trae la oralidad, según la desarrolla Rivera Cusicanqui desde la perspectiva de Mignolo, se inscribe en la crítica a la Modernidad «esa problemática es, por un lado, la de señalar los límites de la epistemología y las disciplinas de la modernidad. Y por otro, construir e implementar nuevas formas de conocimiento» (2002, p. 260).

La legitimidad de lo imaginario en el contexto de la práctica artística permite un acceso a lo real que ejerce fricción frente a los modos de conocimiento racional validado. En mi vivencia esta pieza es un dispositivo de memoria que ensaya una práctica de historia oral. En este ejercicio de despliegue de resonancias pienso en la obra de Edurne Rubio como un dispositivo de memoria que ensaya una práctica de historia oral.

Los testimonios orales recogen las memorias de los padres de Edurne y del colectivo de espeleólogos y también convocan mis propios recuerdos, la historia de mis padres y la manera en que me la contaban. Me siento invitada a recordar, a volver a pasar por el corazón, el recuerdo de las voces de mis padres.

3. Cuerpo, territorio y memorias

El nexo de unión que cruza entre lo imaginario y lo real, entre el teatro-cueva y la cueva-memoria es el cuerpo de la artista en escena, que ejerce de guía, de mediadora entre esos espacios. Edurne Rubio pone su voz en el documental conversando con los protagonistas, y en escena dirigiéndose al público. La pieza progresa en una alternancia entre penumbra y oscuridad que me lleva a lugares cada vez más profundos y desconocidos, al hilo de una colección de relatos sobre el pasado de las cuevas y sus usos. En las imágenes veo como uno de los espeleólogos se arrastra por un espacio muy estrecho, casi no puede avanzar, me imagino la angustia que me daría estar en un sitio así, sabiendo que encima de mí hay toneladas de tierra, al mismo tiempo reconozco que es una actividad que requiere un entrenamiento corporal, un tipo de concentración para avanzar en las cuevas. El padre de Edurne cuenta lo fácil que es perderse. En la obra se cuenta también cómo esa práctica cotidiana de estar explorando las cuevas en oscuridad casi permanente transforma la percepción del tiempo y del espacio.

Igual yo me oriento mejor en una cueva que en Madrid, ahora no lo sé, pero en aquella época, sí, porque estaba habituado a la oscuridad. No solo yo, sino todos mis compañeros. Y más de un despiste, pues claro que sufrimos, ¿cómo no íbamos a sufrir algún despiste? Pero a lo mejor esos despistes te llevaban a encontrar una cosa espectacular. (Rubio, 2016, 00:08:12)

Los cuerpos y las voces en el documental y el cuerpo y la voz de Edurne Rubio en escena me invita a acompañar este recorrido imaginario. En este sentido, como señala el Colectivo de Geografía Crítica de Ecuador, la noción de cuerpo-territorio «prioriza la experiencia vivida y los vínculos emocionales con el lugar» (Zaragocín y Caretta, 2020, p. 11).

En mi vivencia como espectadora no tengo vínculos emocionales con las cuevas, esa relación entre cuerpo y territorio me es ajena, pero entiendo lo importante que debieron ser para este grupo de personas que acceden a la petición de Edurne para volver a visitarlas y con esa visita traer recuerdos de hace cuarenta años.

La idea de generar territorialidad desde la experiencia corporal es una de las aportaciones feministas a la geografía crítica desde América Latina. El pensamiento

feminista pone a girar esta disciplina de las ciencias sociales en torno al eje cuerpo-territorio con el objetivo de integrar la dimensión corporal-afectiva-sensorial, es decir, la de la experiencia vivida, como generadora de conocimiento. En el mismo sentido que Rivera Cusicanqui reivindica la oralidad en el relato de la historia, la íntima relación entre cuerpo-territorio que señala la investigadora Sofía Zaragocín (2020) apunta a lo ilusorio de la neutralidad científica y a cómo, desde posiciones hegemónicas, se naturaliza la exclusión de cuerpos y afectos en un ejercicio insistentemente repetido.

La idea de territorio que subyace en la espeleología a la búsqueda de conocimiento científico se orienta al estudio de «la morfología y las formaciones geológicas en las cavidades naturales del subsuelo» (Espeleología, 2021). El amor por conocer y estudiar las cuevas despliega una dimensión relacional. Este grupo de personas han compartido una parte de sus vidas y ahora, cuando se ponen a recordarlo, la dimensión afectiva y relacional es más importante para ellos que la científica.

En mi vivencia los testimonios de estas personas me llevan a mis propios recuerdos y en este proceso, además de multiplicar los relatos, hay una operación de transmisión intergeneracional del pasado. Los recuerdos de los padres pasan a los hijos en relatos contados. Yo recuerdo muchos de esos relatos de mis padres, ellos vivieron el mismo momento histórico que están contando los padres de Edurne, pero fuera de España. Miro a mi alrededor y esa historia de la emigración se repite. Los espacios afectivos, las familias y las amistades, siguen contando a sus hijas como fue su juventud, vinculada a un lugar que no existe, porque nada permanece igual que fue.

Considero que este trabajo ejerce una resistencia a la noción de territorio como mero espacio a ser cartografiado y catalogado, al abordarlo desde una perspectiva más amplia, donde se explora como espacio contenedor de construcciones materiales y simbólicas. La posición de la obra en relación con el territorio como algo vivido se entronca con el pensamiento de la geografía crítica, que desde finales de los años setenta reconoce en el territorio, además de los usos, su carácter de espacio construido donde se pueden rastrear las dinámicas de las tramas de poder en la sociedad².

En línea con este pensamiento crítico, el geógrafo Claude Raffestin (citado en Montaña *et al.*, 2005) plantea la cuestión del poder desde el punto de vista de Michel Foucault al señalar cómo en los territorios, en tanto que espacios producidos por la tensión entre los usos y las relaciones, el poder se ejerce de manera intencional, es decir, con el objetivo de dominar a otros; al tiempo que señala el carácter dinámico del ejercicio del poder. Estas relaciones se van transformando de manera que quienes habitan un territorio buscan modos de resistir y confrontar el poder que se impone al priorizar unos usos y relaciones sobre otros.

Henri Lefevre, a comienzos de los años setenta, llevó el materialismo histórico marxista a la geografía con su obra *La producción del espacio* (1974), en la que aporta un enfoque determinante desde donde pensar los territorios y sus usos. Montaña y otros recogen así su perspectiva:

El territorio en tanto espacio en el cual se ha proyectado trabajo humano] aparece como un lugar de relaciones marcadas por el poder construido por actores que, [que] partiendo del espacio como materia prima, lo reproducen en territorializaciones y reterritorializaciones sucesivas que expresan permanentemente relaciones de poder dinámicas. (Montaña *et al.*, 2005, pp. 6-7)

Siguiendo esta noción de territorio como espacio producido en la tensión entre usos y relaciones, en el contexto de la creación artística, *Light Years Away* reproduce y reterritorializa el espacio, y para hacerlo, revive la experiencia física, corporal y afectiva de los protagonistas que visitan juntos las cuevas más de treinta años después de las primeras exploraciones que ellos mismos realizaron sobre el terreno.

En este sentido, es interesante observar cómo el teatro-cueva hace posible la reterritorialización del eje cuerpo-territorio. En esta operación, la dimensión imaginaria es esencial en tanto que hace emerger usos del espacio fuera de los inicialmente previstos. El teatro-cueva como dispositivo de memoria además de tender un puente entre cuerpo y territorio, abre un camino de conexión entre el presente y el pasado.

4. La oscuridad como posibilidad

La oscuridad, densa y atemporal sostiene en el teatro esa dimensión imaginaria capaz de soportar los saltos espacio temporales. La oscuridad teje las idas y venidas de los recuerdos de juventud de este grupo de chicos de provincias que en el año 1969 estaban viviendo el final de una dictadura que invertía una enorme cantidad de energía institucional y simbólica para homogeneizar subjetividades y deseos.

La oscuridad de las cuevas cobija la amistad y los afectos, deja espacio a lo incierto mientras engarza titubeos y afirmaciones rotundas. La complicidad y los silencios de los diálogos entrecortados traen un clima de intimidad que hace que me vincule como espectadora con la vida de estas personas, con sus testimonios, con sus historias. La oscuridad alberga el relato polifónico que hace avanzar la obra como un territorio de cruces. En la tensión entre imágenes, voces y cuerpos, en la fricción entre la presencia del cuerpo de Edurne en escena y las imágenes audiovisuales de los espeleólogos se superponen relatos, tiempos y expresiones de afecto.

Veo las luces de los cascos de los espeleólogos como las luciérnagas de las que habla Georges Didi-Huberman (2012) citando a Passolini. Las luces de los cascos serían esas pequeñas *luciole* intermitentes y efímeras capaces de inventar mundos frente al avance del fascismo en la Italia de mediados de los setenta. Didi-Huberman se pregunta cómo reconocer y proteger esos espacios. Lo explica así:

Una cosa es designar la máquina totalitaria y otra otorgarle tan rápidamente una victoria definitiva y sin discusión. [...] Es actuar como vencidos: es estar convencidos de que la máquina hace su trabajo sin descanso ni resistencia. Es no ver más que el todo. Y es, por tanto, no ver el espacio, aunque sea

intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado, de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los pese a todo (2012 p. 43).

Ese es el espacio que *Light Years Away* trae al teatro. Los testimonios que escuchamos, no solo cuentan una historia de amistad compartida, también hablan de cómo un grupo de personas aprovecharon las cuevas como espacio intersticial que hacían posible mantener conversaciones que no podían darse en el espacio público.

La obra rescata del olvido lo que no se ve, lo que no se comunica, lo que no se escucha. Da cuenta de un pasado compartido, donde pese a todo, la curiosidad y el deseo por conocer se abrían paso en la oscuridad. En un momento de la pieza, la obra trae a los vencidos de la Guerra Civil. Ocurre casi al final. Sobre la pantalla en negro, la madre de Edurne cuenta cómo en la cueva también cantaban canciones del bando republicano y entona los primeros versos de «Gallo rojo, Gallo negro»¹⁶ que continúan en la poderosa voz del padre de la artista. El fin del documental coincide con el fin de la canción cuando dice: «¡Ay! si es que yo miento, que el cantar que yo canto lo borre el viento, ¡Ay! qué desencanto si me borrara el viento lo que yo canto».

En ese momento algunas personas del público siguen cantando el estribillo de la canción. Lo que pasa en la pantalla salta al escenario del patio de butacas donde unas personas anónimas vuelven a encarnar, poniendo sus voces y sus cuerpos, esa recuperación del espíritu de resistencia frente a la dictadura que recorre la obra. La dimensión imaginaria del espacio teatral permite ese tránsito entre pasado y presente que además recupera la territorialidad que crean las experiencias vividas. En ese momento, el patio de butacas es la cueva donde se cantaba y el teatro, el espacio donde sería posible activar una práctica micropolítica colectiva, instituyente y subalterna desde donde compartir el valor de los recuerdos y las voces de la resistencia.

Me emociono con la intensidad de estas voces en vivo, de los cuerpos cerca de mí cantando. Sus voces resuenan en mí, entiendo que es importante poner mi voz junto a estas otras voces vivas. Me animo a cantar el estribillo. Al unirme a este canto recuerdo a las víctimas del bando republicano y a todas las personas represaliadas por motivos políticos en el régimen franquista. Es un momento intenso. Me impresiona mucho darme cuenta de que el dispositivo de memoria que organiza este trabajo me empuja en dos direcciones; por un lado, me lleva a explorar una dimensión íntima en relación a mis recuerdos familiares; y, por otro lado, al unirme a este canto, tomo posición junto a otras personas en la acción colectiva de cantar, de hacer sonar nuestras voces en común. Esta posibilidad del tránsito de escala de lo íntimo más cercano a lo que colectivo compartido me deja entender desde la afectación sensible, desde mi propio cuerpo, la cuestión de la elaboración de la historia como relato en actualización constante. Mientras reescribo este capítulo me llega un texto de Adriana Cavarero:

¹⁶ La canción se publicó por primera vez en 1974. Inmediatamente, se convirtió en un himno de resistencia antifranquista (Sánchez Ferlosio, 1975).

En la emisión del sonido que sale de las profundidades del cuerpo y se escapa al exterior para penetrar en el oído del otro, evocando así otra voz en respuesta, la reciprocidad de la comunicación es una revelación, una relación y una (inter)dependencia. El tono y la expresividad emocional, así como la musicalidad e incluso el discurso, están siempre contenidos en esta relacionalidad primaria de la voz humana. (2019, p. 83)

Las voces cantando en la platea me conmueven. Ser espectadora de *Light Years Away* me ha afectado de manera sensible, algo se movió, salió del lugar donde estaba antes de entrar en el teatro. Quizás los recuerdos sean como las hojas de los árboles, a veces tiemblan con el viento y brillan con el sol; a veces caen con la lluvia, se desprenden en las tormentas para hacerse de nuevo tierra y raíces. ¿Y si traer un recuerdo fuera eso? hacerse hoja, poner el cuerpo, temblar y cantar...

La obra empieza contando y acaba cantando, sin embargo, para cerrar la experiencia estética Edurne Rubio da un paso más. Si nos dejara ahí en la oscuridad de la cueva con el lamento final de la canción entonada de manera colectiva, habríamos cruzado el tiempo del pasado al presente, pero nuestros cuerpos no habrían atravesado ese espacio material que soporta este dispositivo de memoria. Para hacer visible la dimensión material del teatro, la creadora se hace visible en la escena y en su papel de guía nos invita a seguirla para salir de la cueva. Ahora sí nos levantamos de las butacas y guiados por el haz de luz de su linterna cruzamos el escenario del teatro vacío. Ahí donde antes se desplegaba una cueva, ahora no hay nada.

En este pasar de la platea al escenario vemos lo que no se suele ver, las tripas del teatro, las entrañas de la escena, las varas donde cuelgan los focos apagados, la pantalla donde se ha proyectado el documental, las paredes negras, los cables y los remiendos del edificio. Todos los elementos que soportan lo imaginario se deshacen como arena al mirarlos.

No hay nada más allá del tiempo que pasamos juntas en el teatro: un territorio que habito junto a otras voces, al lado de otros cuerpos. Un territorio-teatro que es distinto en cada presentación de la obra porque el público será distinto y para cada persona el trabajo reverberará de manera diferente. Considero que mi vivencia se une a lo que para Didi-Huberman son otras historias: «historias de cuerpos y de deseos, historias de almas y de dudas íntimas» (2012, p. 9).

La propuesta de visitar las cuevas de Ojo Guareña me hace reflexionar sobre la construcción intersubjetiva de la memoria y cómo los recuerdos están vinculados a territorios concretos y a experiencias vivida. En mi caso, *Light Years Away* también trae recuerdos vinculados a territorios y a vivencias, no son los mismos que los de los protagonistas de los testimonios, pero hay una conexión en tanto que se refieren a una misma época de la historia, un momento que yo no viví y al que tengo acceso desde las narraciones familiares y también desde otros trabajos artísticos que lo revisitan desde diferentes perspectivas. Asistir como espectadora a esta pieza me deja un espacio para transitar entre aquel pasado y el presente. Como señala Didi-Huberman:

No se trata, ni más ni menos, que de repensar nuestro propio ‘principio de esperanza’ a través de la manera en que el Antes se encuentra con el Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio futuro (2012, p. 46).

Considero que la creación escénica se puede estudiar desde una dimensión micropolítica como pensamiento performativo capaz de impulsar transformaciones singulares, tal y como me ha pasado a mí como espectadora de este trabajo. El territorio imaginario que instaura Edurne en escena me deja un espacio para vincularme de manera íntima con mis recuerdos familiares y de manera colectiva desde una dimensión corporal, al unirme a las voces que están cantando y recordando una canción de la guerra civil.

Los procedimientos estéticos de la pieza me permiten el tránsito entre espacios y tiempos y, de este modo, apelan también a mi dimensión imaginaria, sensorial-afectivo-corporal. La polifonía en su fragmentación y multiplicación de voces, incluidas las voces del pasado que recupero como recuerdos familiares en mi presente, desafían la transmisión de un relato uniforme y reactivan un vínculo con esa generación, con algunos de sus sueños y sus temores, que también se conectan hoy con los míos.

Ser espectadora de *Light Years Away* me permitió visitar algunos recuerdos familiares y los desplazamientos de esa afectación me permitieron vislumbrar como la construcción del pasado puede transitar desde lo íntimo de la experiencia singular a un espacio intersubjetivo de encuentro colectivo que desde el canto anima a cocrear en vivo una polifonía de voces.

*¡Ay! si es que yo miento
Que el cantar que yo canto
Lo borre el viento
¡Ay! qué desencanto
Si me borrara el viento
Lo que yo canto*

Letra de la canción «Gallo Rojo, Gallo Negro».
Sánchez Ferlosio, Rafael. 1975

VI. Poéticas posanarquistas en *Clean Room* de Juan Domínguez

...16 de noviembre de 2016. Miércoles. Una tarde no muy fría. Estoy en la puerta de La Casa Encendida en Madrid, esperando para entrar en el patio central donde me imagino que será la obra. En el vestíbulo del centro cultural somos un grupo bastante grande, gentes conversando aquí y allá. Una escena típica de antes de entrar al teatro. Llega la hora de comienzo y no pasa nada. ¡Vaya!

El ritual de la entrada al teatro continúa. No miramos el reloj. Saludos, sonrisas, abrazos con personas conocidas, intercambio de entradas, besos, informaciones cruzadas. Unos minutos más tarde, una persona responsable de la institución desde lo alto de una escalera coge el micrófono y empieza a contarnos los pormenores de su trabajo, el día a día de sus posibilidades y sus limitaciones en las relaciones con los artistas y con su trabajo. ¡Ups! No sé si pinta bien. ¿Será que Juan Domínguez no va a venir?

La mayoría de la audiencia somos del entorno de las artes escénicas y en los primeros minutos reina una cierta confusión, a pesar de eso conseguimos mantenernos casi en silencio. Escuchamos los anhelos profesionales y las frustraciones que hacen el día a día del trabajo en la gestión cultural.

Somos un grupo de más o menos setenta personas y no es fácil prestar atención. La persona que habla nos comparte mucha información sobre su trabajo, nos explica todo el trabajo antes del momento de sentarse en una butaca en un teatro para ver una pieza.

Me imagino esta misma charla en otro espacio. Imagínate que llegas a un restaurante y en lugar de encontrar la carta del menú, la persona responsable del restaurante se acerca a la mesa a contarte los pormenores del trabajo diario: proveedores, cocineros, la gestión de excedentes, la cantidad de personas que intervienen para que un plato llegue a la mesa. Algo así.

Han pasado unos veinte minutos y ahora está hablando un creador en residencia. Cuenta como es un día a día en su trabajo como artista. Habla de las dudas y los hallazgos. De los ensayos, las lecturas, las horas de conversación, los avances y retrocesos. Todo bien, pero me parece un poco raro seguir ahí, no sé.

No creo que pueda mantener mucho más tiempo la atención. Empiezo a dispersarme mirando a la gente alrededor. Igual me aburro un poco. Me digo, no pasa nada, está bien, no es necesario estar enganchada todo el tiempo. Justo entonces, como si el tiempo estuviera cronometrado y alguien estuviera escuchando lo que pienso, la escena da un vuelco y una mujer entre el público empieza a cantar un aria de ópera.

En ese momento caigo en la cuenta. Claro, claro, la obra empezó a su hora, en el mismo momento en que la primera persona empezó a hablar. Y entonces, sí, todo lo que ha pasado y todo lo que va a pasar ya «son» la obra. Bueno, bueno. Me sonrío.

En el momento en que descubro que estoy en un juego distinto al que esperaba, tengo una reacción placentera y lúdica. De manera individual, como espectadora, pero observo que también de forma colectiva, como parte del público, hemos estado en un espacio distinto al esperado. Se suceden acciones delirantes, el guardia de seguridad que había permanecido impertérrito durante toda la parte anterior, se abre paso y empieza a bailar *funky* mientras se hace un corrillo alrededor. Ya no hay un solo foco de atención, las acciones cambian de lugar y en esos desplazamientos de la atención de un sitio a otro, veo al resto del público, me descubro mirando mirar.

Clean Room me invita a una experiencia colectiva que se articula desde una curiosa invitación a mantener el secreto de lo que pasa en la obra. Me pregunto si la persona al lado mío es parte del público o si será una intérprete camuflada. La imagino haciendo acrobacias en vaqueros. Las intervenciones son cada vez más delirantes. Lo inesperado es lo que debo esperar. Todo está fuera de lugar. Yo como espectadora no estoy en mi butaca. Esa señora cantante no está en ningún escenario. El guardia, de cuando en cuando, se marca unos pasos de baile tipo Michael Jackson. Escucho risas acá y allá. También me río. Podríamos seguir en esta incertidumbre un buen rato.

Justo entonces se abre la puerta del teatro. Juan Domínguez sale de dentro de la sala que nunca abrió sus puertas y nos comunica sonriente que el primer episodio de la serie ha terminado.

1. Antes de eso...

Vamos a hacer algo juntas, pero no se lo digas a nadie. Me voy a enganchar al secreto que pide Juan Domínguez a las personas que asisten a esta obra. No voy a hacer una sinopsis completa de este trabajo ni voy a contar todo lo que pasa en cada episodio. Esta es mi manera de sumarme al compromiso del secreto, de seguir siendo cómplice con la vivencia de ser espectadora en *Clean Room* y poder contarlo.

Sea lo que sea lo que vaya a pasar, lo voy a vivir con un grupo de personas desconocidas y no va a ser un ratito una tarde, serán tres tardes durante una semana.

Juan Domínguez habla de esta pieza como una serie en tres temporadas que se inspira en el formato de las series de televisión, pero a diferencia de las teleseries, aquí no hay una historia que seguir. Lo que tiene en común esta obra con el formato serie es que necesita un tiempo prolongado de exposición y por eso, además de mantener el secreto, debo comprometerme a asistir a todos los episodios de una misma temporada.

Estas dos condiciones preliminares organizan un marco de interacción que en mi vivencia favoreció que un modo de atención alerta a lo inesperado. Un modo de escucha al entorno que no se concentra en los momentos de encuentro y se expande en los intervalos temporales de un episodio a otro¹⁷.

Conservo con afecto muchos recuerdos de este trabajo artístico que transformó mi mirada, la percepción de mi cuerpo en relación al espacio y la mirada de los demás, y sobre todo, despertó un imaginario donde vislumbraba un horizonte de suaves subversiones a plena luz del día. Como si fuera la constatación de que la vida se puede vivir de muchas maneras, y solo con moverse un poquito y cambiar la atención de lugar, cualquier cosa podría pasar.

Lo que aún hoy me sigue maravillando de aquella vivencia es como se instaló en mí una sensación burbujeante, como si asistir a este trabajo me conectara con una forma de entregarme al mundo juguetona y poética, traviesa y revoltosa, intensamente lúdica y despreocupada.

2. Cosas juntas puestas a vibrar

En el intento de recoger esta particular vibración me encontré leyendo y pensando sobre tácticas situacionistas, programas estéticos posanarquistas y batallas activistas en contra de la reificación. Estos territorios de reflexión tienen sentido para dar cuenta de mi transformación subjetiva, pero no son intereses específicos de Juan Domínguez. Pero como lo que me propongo es dar cuenta de mi afectación sensible, busco materiales que para mí reverberan con la vivencia de ser parte del público, de la sociedad secreta que funda *Clean Room*.

Quizás lo más ajeno a la teoría escénica está en la búsqueda de coincidencias entre mi vivencia y las propuestas posanarquistas de Lamborn Wilson que, en la década de los noventa, bajo el seudónimo de Hakim Bey (1990, p. 53), planteó el establecimiento de Zonas Temporalmente Autónomas, como espacios de autoorganización al margen de cualquier forma de control. Estas zonas serían el resultado de «una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo» (1990, p. 93).

En este capítulo tomo prestados los objetivos y procedimientos de las TAZ para narrar mi vivencia. Claramente, la práctica de ser espectadora y la de tomar parte en una acción posanarquista no son lo mismo, pero, en mi proyección imaginaria de lo que sería una práctica posanarquista, comparten algunas estrategias, como el uso del secreto para cohesionar a una comunidad.

La liberación de zonas temporalmente autónomas, como praxis posanarquista, implica la existencia previa de una agrupación de personas que comparten la intención de esquivar el control social. Este es el motivo por el cual Bey rastrea una arqueología de estas prácticas

¹⁷ Asistí como espectadora a las tres temporadas de esta serie cuando se presentaron en Madrid; la primera en noviembre de 2014, la segunda en noviembre de 2016 y la tercera en julio de 2017.

en la forma de relacionarse de los corsarios y piratas en el siglo XVIII que, en paralelo a las rutas de comercio, tejieron una primitiva red de escondites en islas y lugares difícilmente accesibles que funcionaban como guaridas para proteger sus negocios prohibidos. Según Bey, además de esconder el botín, «algunas de estas islas mantenían comunidades intencionales, completas mini sociedades que vivían conscientemente fuera de la ley y mostraban determinación a mantenerse así, aunque fuera solo por una corta –pero alegre– existencia» (1990, p. 87).

No lo puedo negar. Sí, hay una cierta romantización en esta aproximación a la marginalidad, pero lo cierto es que Bey se fija en estos modos de relación como predecesores de las TAZ en tanto que comparten el mismo propósito de eludir el control de la ley. No digo que *Clean Room* promueve una comunidad que comparte la intención de rechazar el control social. La coincidencia relevante para mí es que *Clean Room* genera una comunidad temporal vinculada por el secreto y en mi vivencia promueve una red similar a las que defiende la noción de las TAZ, pero en el caso de *Clean Room* desde una aproximación poética y lúdica.

3. Transformación de la audiencia

Juan Domínguez está interesado en mutar la condición del público y convertirlo en un agente activo de la pieza, tomando en cuenta la dimensión singular de cada persona y su potencia como parte de un colectivo. El recurso al secreto nos une como personas diversas en una comunidad efímera. Pero ese movimiento es solo uno entre otros. Además de unirnos en la clandestinidad, nos pide un compromiso prolongado.

Si pienso en la cantidad de tiempo que necesito para los trayectos y la energía y atención que hacen falta para estar ahí, es un esfuerzo considerable. Lo leo como una provocación al ritmo que llevo en la ciudad. En el fondo, para trascender cualquier convención hay que romper por algún sitio, en esta ocasión, al dedicar más tiempo a la relación con el trabajo artístico, la posibilidad de afectación sensible se multiplica. En mi vivencia, asumir las condiciones que propone la pieza resultó esencial, no solo para desplazar la manera en que habito las obras; también para experimentar un modo de estar junto a otras personas del público poco común en el contexto teatral.

Inevitablemente en esa convivencia inusual también aparecen afinidades entre las personas del público. Normalmente solo coincidiríamos en una ocasión, sin embargo, hemos aceptado expandir nuestro tiempo compartido y eso hace posible que germine un incipiente sentimiento de pertenencia. Como público dejamos de ser un grupo anónimo desconocido y nos transformamos en un grupo de personas concretas que estamos interactuando entre nosotras y a la vez con la pieza.

La insistencia en este formato prolongado en el tiempo responde a uno de los ejes de trabajo que Juan Domínguez reconoce en *Clean Room*. El interés por transformar la relación creador y público:

Cambiar la relación con el espectador, la implicación de este, acceder al efecto y a la repercusión que el propio trabajo tiene en el espectador, implicarme en la realidad de esos efectos, en las esferas de quienes finalmente los experimentan, y dejar de relacionarme únicamente con la esfera del que decide qué es lo adecuado para el espectador. (Cornago, 2014, p. 106)

Lo que sugiere Domínguez es extender las formas en las que se relaciona con el público, ampliando la mediación que hacen los espacios culturales en su labor de canalizar los intereses del público. Esta construcción de imaginarios que den respuesta a los supuestos intereses del público por parte de las instituciones culturales es una articulación concreta de lo que Franco Bifo Berardi (2011) describe como uno de los procesos más extendidos en nuestros días, «la subordinación de la imaginación al imaginario de los medios dominantes» (p. 14). Para escapar de esta situación de captura, propone dos acciones que podrían desactivarla, por un lado, desarrollar una labor crítica a los contenidos de los medios; y por otro, que es lo que me interesa compartir aquí en relación con *Clean Room*, un trabajo de invención que permita captar y comprender aspectos de la realidad fuera de los circuitos establecidos. En el contexto activista, esto se enuncia como una batalla en pro de la emancipación.

Según Berardi (2011, p. 14), la elaboración de estrategias de emancipación mediático-activistas no debe, por tanto, limitarse a denunciar las mentiras del poder, ni a criticar los contenidos ideológicos que los medios ponen en circulación. Tiene que convertirse en un proceso de desactivación de los dispositivos reificantes, debe convertirse en un verdadero proceso de desintoxicación, de programación de la actividad cognitiva e imaginativa.

Es cierto que el teatro es un medio periférico, incluso el mainstream, pero asiduamente reproduce convenciones y hábitos, y en muchas ocasiones los espacios culturales organizan sus agendas en torno a estos intereses repetidos.

El desbordamiento de la costumbre, la subversión de los hábitos es esencial para ejercer una labor crítica, por eso en *Clean Room* entiendo que la propuesta de mantener el secreto y prolongar el tiempo de interacción con la obra y con el resto de personas del público es una forma de resistencia para señalar los estrechos márgenes del sistema de producción artística y las convenciones en la relación entre artistas y públicos.

4. Mover la atención

Propongo volver al primer momento del relato. Cuando la escena ocurre fuera del espacio teatral, la mirada cambia de eje y deambula, entre fijar la atención en las personas que hablan y hacen cosas, y mirarnos unas a otras. Mirarnos mirar. Como persona del público me doy cuenta enseguida de que además de mirar a las personas que hablan, estoy siendo mirada por otras. En ese cruce de miradas me sorprende. No es que me resulte incómodo que otras personas me miren, pero no me lo esperaba. Esta sensación de encontrarme como espectadora en sitios que no imaginaba que iba a estar, aparece en el primer episodio y se hace más intensa a medida que avanza la serie. Siento un alejamiento de mí misma, como

si ese ser mirada mirando, dislocara mi relación con lo que se espera de mí como espectadora.

Como apunta Cornago refiriéndose a *Clean Room*, «las fronteras entre mirar y ser mirado, hacer y no hacer están continuamente moviéndose» (2015, p. 253). Los efectos de esta disolución de posiciones apelan a un quiebre de la jerarquía en la relación entre creador y público. La tradición escénica heredada contempla al público como receptor más que como agente activo capaz de transformar las situaciones que plantea una obra artística. Sin embargo, las condiciones que promueve *Clean Room* y mi vivencia de la pieza están lejos de esa convención.

Esta operación estética donde la escena se desborda fuera del teatro resitúa mi vivencia. Ingreso como espectadora en un terreno desconocido, del que no conozco las coordenadas ni los giros dramáticos. La incertidumbre de no saber qué va a pasar hace resistencia a lo predecible. Entiendo que en esta subversión a la convención teatral hay una apertura a otros posibles intercambios con la obra, pero todavía no entiendo bien dónde me lleva.

Al flexibilizar las posiciones entre el hacer y el mirar, entro en un campo de juego donde la vivencia no está condicionada por reglas preestablecidas que he interiorizado, sencillamente porque el artista ha decidido disolver esas convenciones. Al aplazar la lógica de qué es (o no es) escena, entro en la dimensión relacional que conlleva el trabajo artístico. En este sentido, la vivencia del primer episodio reverbera como una *soft subversión*, en el sentido que Guattari piensa esta noción cuando explica que el mejor modo que tiene el capitalismo de asegurar la dominación semiótica es codificar el deseo de manera lineal. Ya sea en una fábrica o en un banco, el capitalismo no quiere que las personas lleven consigo la totalidad de lo que son, sus deseos y problemas. No se les pide desear, enamorarse o estar deprimidas; lo que se les pide es que hagan su trabajo. Tienen que suprimir lo que sienten, lo que son, entre otras, sus dificultades (Guattari, 1996, p. 17).

Si traslado esta reflexión al contexto del espacio teatral, en el primer episodio hay algo que reverbera con lo que dice Guattari. La obra empieza con un acercamiento al trabajo de artistas y agentes que habitan un centro cultural concreto. Son parte del ecosistema que hace posible la producción y difusión del trabajo de los artistas y normalmente su trabajo desaparece para priorizar lo que se considera como principal, la relación que se establece entre la obra artística y el público.

Los testimonios en primera persona, tanto del artista en residencia, como de la persona responsable de la institución, hacen visible un campo de relaciones sociales imprescindible para que el trabajo artístico se pueda compartir. Entiendo que esta acción tiene el valor de mostrar un fragmento de la compleja red de intercambios en los que se inscribe el trabajo de creación, apuntando hacia dimensiones de interacción subjetiva que habitualmente quedan ocultas. Ahora que lo vuelvo a pensar, me gusta todavía más. Si bien desde los espacios culturales organizan la agenda de lo que es o no interesante, también hay personas habitando esos lugares y la mayoría de las veces no conozco su trabajo. Ahora entiendo que al asistir a los testimonios de la gestora y el artista he compartido un modo de *soft subversion*. Mi mirada, una entre tantas, hace parte de ese momento.

En el vestíbulo de un centro cultural no soy capaz de decidir si las personas que están interviniendo son parte o no de la pieza. La ausencia de un hilo narrativo intensifica la sensación de incertidumbre y me encuentro prestando atención a lo que normalmente no atiende cuando voy al teatro.

La propuesta de romper con el formato de exhibición convencional consigue su objetivo.

No es casualidad que el proyecto comenzara en una residencia artística en *Les Laboratoires d'Aubervilliers*, un centro de experimentación artística a las afueras de París que se define como un espacio que pretende reunir las condiciones necesarias para la investigación de los proyectos que no encajan en los sistemas de producción artística y cultural preexistentes (Castéra *et al.*, s. f).

Los sistemas de producción cultural, como contexto donde se crean y se comparten creaciones artísticas, articulan modos de hacer y modos de decir de la pluralidad de agentes implicados en la creación. La limitación de recursos restringe la posibilidad de colaboraciones y tiempos de investigación prolongados; las relaciones entre creadores e instituciones culturales en muchas ocasiones no pueden ir más allá del intercambio de piezas por honorarios, y difícilmente hay capacidad para favorecer otros tipos de relación entre el creador y la audiencia, más allá de encuentros fugaces.

Las condiciones que imponen los modos de producción no impidieron, sin embargo, que el proceso de trabajo de *Clean Room* fuera abierto, fragmentario y expandido en el tiempo. Las coreógrafas María Jerez, Alice Chauchat y Arantxa Martínez colaboraron de forma estable en el desarrollo de esta serie coreográfica, pero además muchas otras personas han participado en la creación desde diferentes ámbitos e intereses.

Los intentos de *Clean Room* por sortear las limitaciones que impone el sistema de producción y la determinación en promover un cambio en las relaciones entre el creador y público se pueden interpretar como articulaciones concretas de la idea de Berardi de «desactivar los dispositivos reificantes» (2011, p. 13) que operan en el sistema artístico y cultural vigente.

La transformación de la relación entre creador y público es un objetivo claro que aparece en el primer episodio de la serie, pero que se amplía y se desarrolla durante toda la trilogía. Las estrategias para promover esta transformación pasan por el diseño de situaciones, que a modo de dispositivos, invitan a los espectadores a convertirse en coautores de la pieza. La dramaturgia se despliega de manera tal, que la responsabilidad de generar sentido de la experiencia, tanto de manera individual, como colectiva, recae en la audiencia. Nuestra mirada como público no tiene ya un escenario al que atender, se encuentra con una situación que experimentar, lo suficientemente abierta como para que no sea posible predecir inmediatamente cuáles son sus reglas ni hacia donde nos llevará, ni de manera individual, ni colectivamente.

5. Reconectar la poesía al cuerpo

En otro de los episodios, Juan Domínguez y María Jerez proponen un paseo guiado, en silencio y en grupo. Mi mirada atenta busca las cicatrices del tiempo en la ciudad. No tengo tantas ocasiones de transitar por el espacio público con otras personas en silencio. Esta situación intensifica mi atención. Mientras recorro el espacio con otro ritmo, con otra calidad de observación a los detalles, tengo la sensación de ocupar una mirada ajena, de haberme alejado de mí misma. No camino así cada día, tampoco tengo nada que hacer en este barrio de Hortaleza y creo que estas dos distancias contribuyen a que me perciba y a que observe el espacio con una atención inusual. Desde esta concentración veo la superposición de tiempos en las construcciones de los edificios. Camino y miro alrededor. Siento el privilegio de estar en una posición ligeramente desplazada, despegada de mi hábitat, extrañada y atenta. Es parecido a estar de viaje. Me gusta este deambular. No sé dónde voy. No tengo un objetivo.

A la derecha, una casita vieja permanece en pie entre dos bloques de apartamentos nuevos, como una muestra quijotesca de resistencia al avance del ladrillo. Cruzamos un parque medio descuidado, con un toque decadente que contrasta con la tecnología de carritos de bebé ultramodernos, como si fuera un personaje en un comic futurista. Después del parque paramos en un semáforo para cruzar una avenida desproporcionadamente grande en comparación con el tamaño de los edificios. En ese paso de peatones coches, bicicletas, motos y personas de todas las edades, disputamos el espacio. Aquí ganan los coches, cada vez más grandes, más imponentes, más amenazadores, coches sofisticados que paran silenciosamente para que pasemos.

A la izquierda veo una cancha de baloncesto. Es de noche, pero no es tarde, deben ser las siete o algo así. La cancha está llena de grupos de jóvenes empujándose y haciendo bromas. Pasamos tan cerca que veo como nos miran. Este paseo en silencio detiene la inmersión de mi cuerpo en el ritmo de la vida cotidiana. Siento que estoy coleccionando fragmentos de vida inasible. Mi cuerpo vibra en la convivencia entre el reconocimiento y la extrañeza. No veo nada que no sea capaz de reconocer, pero todo lo que reconozco se me hace extraño.

Kristeva describe la extrañeza como una vivencia que pone de relieve algo que nos resulta inconexo, incoherente, ilógico. Curiosamente ocurre «cuando se borran los límites entre imaginación y realidad» (1996, p. 364). La experiencia estética que plantean desde la coreografía Domínguez y Jerez en este deambular urbano genera las condiciones para que pueda experimentar esta vivencia del borrado de los límites. Al proponer una mínima modificación de los parámetros en las formas de relación cuando caminamos en grupo, lo que consiguen es desplazar mi atención, cambiar el foco. Este movimiento es el que identifico como capaz de abrir la puerta a mi sensación del borrado de límites, tal y como lo señala Kristeva (1996), como condición para que aparezca la extrañeza.

Es una extrañeza hecha de escucha y atención. Este deambular silencioso hace tambalear mi sentido de la realidad. Observo alrededor y lo que veo me extraña, aunque sea familiar. Esta noción de extrañeza que desarrolla Kristeva (1996) a partir de Freud se

puede vincular con la noción de cuerpo vibrátil desde la que Rolnik (2010) trae los afectos del mundo al cuerpo. La inquietante extrañeza es la vibración en el cuerpo como apertura lo desconocido, como inicio de un movimiento de mi propia transformación subjetiva.

Cruzado a otra dimensión, encuentro algunas coincidencias entre la propuesta de *Clean Room* y las proposiciones de la Internacional Situacionista, muchas de cuyas consignas recoge Raoul Vaneigem con la publicación a fines de los años sesenta del *Tratado del saber vivir para las nuevas generaciones* (1997) que en el entorno anglosajón se tradujo como *La revolución de la vida cotidiana*. Poner el foco en la vida cotidiana y en la construcción de situaciones fueron proposiciones del movimiento situacionista que señalaba el día a día como un territorio posible de emancipación donde era posible proponer acciones que desmontaran el automatismo de las interacciones con el entorno. El interés por la vida cotidiana puede rastrearse en muchos planteamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, intensificándose sobre todo a mediados de la década de los noventa. El foco en lo cotidiano, como señala Johnstone (2008, p. 4), se puede interpretar desde multitud de puntos de vista, algunos de ellos, como dar valor a la simplicidad y a la capacidad para desvelar lo inesperado de nuestro entorno, conviven con otros que se dirigen hacia la potencia transformadora del día a día.

Clean Room no sugiere un deambular psicogeográfico colectivo, pero comparte algunos objetivos de las derivas situacionistas. Debord explica que la deriva ocurre cuando una persona o un grupo «renuncia durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos» (1999, p. 50) y se deja llevar por la propia materialidad de los espacios que recorre.¹⁸

Dejarse llevar es un punto de anclaje entre los procedimientos estéticos que operan en *Clean Room* y la narración *flâneur* que planteo. Un tipo de deambular indolente entre la vivencia y la reflexión, donde no identifiqué un eje conceptual único. Este episodio me transforma en narradora *flâneur* que se orienta por señales inesperadas. Como sabiamente dice la cantante Martirio en la copla «dejarse llevar, dejarse llevar, que el cuerpo no tiene la culpa de ná» (1994).

Me dejo llevar por la disolución de los límites entre teatro y ciudad. Asisto a una obra fuera del teatro, en una parte desconocida de la ciudad, sin saber qué va a pasar después. Esta acumulación de desplazamientos instaló en mí la sensación de ser parte de un juego, con la certeza de que estaba en un entorno protegido y podía experimentar la ciudad como un lugar de recreo, como un espacio para lo imaginario, al menos, mientras fuera copartícipe de la obra.

Considero que lo esencial de la vivencia no está en los lugares por donde se pasea, aunque existe un criterio para seleccionar los barrios que se visitan. Siempre se trata de vecindarios alejados del centro y de las atracciones turísticas. Barrios lejos de los teatros y los centros culturales más visitados. Sin embargo, lo importante para que mi vivencia resuene con las derivas situacionistas es la potencia de la situación para despertar y entrenar un tipo de percepción atenta a lo sensorial. Un enfoque concentrado en el entorno cercano

¹⁸ Guy Debord en 1958 define la deriva psicogeográfica como uno de los procedimientos situacionistas.

que, al separarme de mis hábitos de tránsito en la ciudad, transforma mi mirada y la hace más intensa y placentera.

6. Una forma más intensa de existencia

Las prácticas artísticas son capaces de crear contextos donde experimentar formas de sociabilidad no mediadas por una utilidad inmediata. En este sentido, son un espacio donde entrenar maneras de estar, aunque sea temporalmente y a escala molecular. Como señala Cornago, «la práctica artística es un espacio de investigación que rompe lógicas ya asumidas y contiene una posibilidad de libertad creativa de procedimientos para descubrir nuevas vías no predeterminadas de investigación». (2017, contraportada).

La experiencia que deriva del encuentro con una obra artística alimenta la posibilidad de invención de mundos como hace esta narración. Para Guattari, el deseo son «todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; [...] la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores» (Guattari y Rolnik, 2005, p. 255).

La intención de activar este tipo de energía deseante es también el objetivo del Inmediatismo (Bey, 1990, p. 183), una invención de Bey, que en 1987 publica los «Comunicados de la Asociación de la anarquía ontológica». En ellos reflexiona sobre cómo superar las bases epistemológicas del anarquismo clásico para proponer el paso de la teoría política posanarquista a las praxis concretas. «No tenemos tiempo para una teoría que se limite simplemente a la contemplación [...]. La penetración de lo maravilloso en la vida cotidiana –la creación de situaciones– pertenece al principio material corporal y a la imaginación, al tejido vivo del presente» (1990, p. 173).

El Inmediatismo como programa estético posanarquista apela a lo que ocurre con la menor mediación posible, siendo conscientes de que toda experiencia está mediada por el pensamiento, la percepción y el lenguaje. Esta idea de minimizar la mediación está también presente en la creación de *Clean Room*. Juan Domínguez la reconoce como una de las razones que empuja a la desaparición del intérprete.

Después de trabajar en el episodio piloto de *La Serie* con Cuqui Jerez y María Jerez decidimos que el filtro del *performer* tenía que desaparecer, teníamos que intentar trabajar directamente con el público, para que no hubiera ese acto de descodificar y volver a codificar, queríamos evitar la mediación en el proceso cognitivo (Domínguez *et al.*, 2017, p. 229).

Bey (1990) habla de todo un «espectro de formas sociales» que puede adoptar el Inmediatismo. No existe un catálogo de acciones que se pueda organizar bajo la categoría de prácticas inmediatistas, lo que comparten es una intención de liberar tiempo para la diversión y el placer, «cuanto mayor sea la porción de mi vida que pueda quedar al margen del ciclo Trabaja/Consume/Muere y (de)vuelva a la economía del encuentro, mayores serán mis oportunidades de placer» (p. 175).

Esta insistencia en el valor de lo lúdico del estar juntos es algo que también interesa a Juan Domínguez:

¿Para qué he convocado a la gente a mis obras? [...] para reflexionar juntos, para soñar juntos, para gozar juntos, imaginar juntos, organizar juntos, aprender juntos, viajar juntos, para desear juntos, para cambiar la percepción, [...] para compartir el tiempo presente, para tomar distancia crítica, para involucrarnos, para escucharnos, para hacer posible lo imposible, para generar una alternativa, para desaparecer, para incitar, para provocar, para perdernos, para encontrarnos, para pasar el relevo (Domínguez y Pérez Royo, 2017, p. 267).

Desde mi punto de vista, *Clean Room* comparte los objetivos que se marca el Inmediatismo como práctica posanarquista, especialmente en uno de sus propósitos más radicales, «reconectar la poesía al cuerpo a cualquier precio» (Bey, 1990, p. 75).

Bailes inverosímiles en cajeros automáticos nocturnos. Despliegues pirotécnicos ilegales. Landart, obras terrestres como extraños artefactos alienígenas desperdigados por los Parques Naturales. Allana moradas, pero en vez de robar, deja objetos Poético-Terroristas. Secuestra a alguien y hazle feliz. Elige a alguien al azar y convéncele de ser el heredero de una inmensa, inútil y asombrosa fortuna, digamos 5.000 hectáreas de Antártida, o un viejo elefante de circo, o un orfanato en Bombay, o una colección de manuscritos alquímicos. Al final terminará por darse cuenta de que por unos momentos ha creído en algo extraordinario, y se verá quizás conducido a buscar como resultado una forma más intensa de existencia (Bey, 1990, p. 51).

Leída como un artefacto poético-terrorista, *Clean Room* crea un territorio-tiempo, el presente, como espacio de empoderamiento festivo y de autoorganización. Tiene la potencia de liberar el cotidiano de su ritmo maquínico, abriendo espacios mediados por el juego en la relación con el entorno y en el ámbito de los intercambios sociales.

Todas las teorías heterogéneas agrupadas bajo el paraguas del posanarquismo comparten la reflexión sobre qué es la libertad y cuáles son sus límites individuales y colectivos. Juan Domínguez se refiere también a esta cuestión de la libertad en el trabajo de los creadores, sometidos a la presión de resultados concretos: «creo que ya no hay suficiente espacio/tiempo para la digresión, la pérdida, el fallo... No hay más romanticismo, ni sueños, no hay libertad suficiente» (Domínguez y Pérez Royo, 2017, p. 22).

Este diagnóstico de libertad insuficiente que hace Juan se puede combatir ensanchando los límites de lo posible, como propone Bey, con el establecimiento de zonas temporalmente autónomas. Espacios no necesariamente visibles, siempre coqueteando con los márgenes de lo normativo, pero que permiten habitar tiempos y espacios de otros modos.

La idea de zona temporalmente autónoma (TAZ) está en el ambiente de las culturas *hacker*, *ciberpunk*, *technorave* y también en el movimiento *indie*. Las zonas temporalmente autónomas son una «forma de sublevación guerrillera» y no tienen la intención de establecerse ni prolongarse en el tiempo.

Los objetivos de las TAZ son liberar áreas de tiempo, de espacio, de imaginación. Su novedad como praxis política es centrar la acción en la vida cotidiana. En opinión de Bey las comunas de los sesenta intentaron sortear los efectos de la desespacialización posindustrial, como la falta de hogar o la despersonalización de la arquitectura, pero fracasaron. Sin embargo, apuntaron un matiz político de verdadera importancia: enfocar la revolución en la vida cotidiana, en el aquí y el ahora.

Bey cristaliza en la idea de las TAZ una posible evolución de los modos de funcionamiento de las utopías piratas y de las sociedades secretas chinas, que desde el siglo XVI proporcionaban un manto de invisibilidad a las acciones de sus miembros, ya fueran estas delictivas o no. Fuera de proteger el comercio ilegal, estas sociedades secretas amparaban a disidentes políticos o a un determinado gremio profesional, y en nuestros días siguen funcionando, también fuera de China, como redes de servicio a los inmigrantes.

Las semejanzas de las TAZ con estos tipos de sociedades secretas son la oposición a la autoridad, la clandestinidad y la defensa mutua. Se mantienen ocultas funcionando como mutualidades comunitarias porque sus actividades siempre se sitúan resistiendo a un poder hegemónico, ya sea político, social o cultural. En este sentido, las TAZ se caracterizan porque se definen «en la acción» (Bey, 1990, p. 90). Una zona se transforma en temporalmente autónoma por el uso que le dan un grupo de personas. En el caso de *Clean Room*, la implicación de la audiencia en las situaciones que plantea la obra organiza un tipo de comunidad proclive a esta misión posanarquista de liberar tiempo y espacio para la imaginación por el simple placer de jugar.

En *Clean Room* es el coreógrafo Juan Domínguez y las personas con las que trabaja en cada temporada diseñan las situaciones que la audiencia activa como comunidad efímera al asistir a cada episodio. De esta forma, igual que en las TAZ, *Clean Room* se define en la acción. Y lo mismo que en las sociedades clandestinas, infiltrar las acciones en lo cotidiano y mantener el secreto son partes esenciales del juego.

Rancière (2000, p. 16) ya cuestionó la oposición entre el mirar y el actuar. La distribución jerárquica de los lugares del «hacer, el ser, el ver y el decir» no sería menos «ficticia» que la ficción, pero no se reconoce a sí misma como tal. Se hace pasar por lo único que hay y puede haber, y en ese sentido es un reflejo de una distribución de posiciones en el campo social, de la naturalización de un reparto de poderes hegemónico que reproduce un estado de cosas que, sin embargo, es posible subvertir.

Por eso, cuando como comunidad efímera de espectadores activamos de manera individual y colectiva las situaciones que plantea *Clean Room*, aparece la potencia subversiva latente en la obra. Al impugnar la distribución de funciones asignada a quien hace y quien mira, el tipo de espacio (temporalmente autónomo) que genera la obra, opera en mi vivencia, como una TAZ capaz de liberar la experiencia sobre lo cotidiano.

Durante la preparación de la segunda temporada, Juan Domínguez se dedicó a leer sobre «el espacio urbano, el doméstico y el caminar, [...] sobre las vanguardias, el situacionismo, las maneras de plantear una colaboración y sobre qué es comunidad» (Domínguez *et al.*, 2017, p. 229). Estas lecturas sitúan el tipo de problemas que *Clean Room*

está interesada en plantear y dan cuenta de los vínculos de este trabajo con otras corrientes y artistas que experimentan sobre la noción de público desde la práctica.

7. Fabricación del nosotros

Juan Domínguez propone en *Clean Room* situaciones que ponen de manifiesto nuestra interdependencia como parte de una colectividad. En uno de los episodios ofrece a la audiencia la posibilidad de pasar a la acción. Este paso a la acción colectiva requiere de un proceso exprés para constituirnos como sujeto colectivo.

Esto ocurre en el cuarto episodio de la segunda temporada. Dos días más tarde de aquel paseo en silencio por un barrio desconocido, somos convocados a encontrarnos en un apartamento. Una vez allí, llega un hombre de mediana edad que se define a sí mismo como un vidente, lector de cartas del tarot. Es latinoamericano y tiene un acento muy bonito. Saca una carta, sale el Mago. Nos dice que estamos a punto de empezar una aventura colectiva que marcará un cambio favorable para todas las personas. Nos deja encima de una mesa una hucha de barro con forma de cerdito y un martillo. Flota en el aire el oráculo del Mago. ¿Qué hacemos? Se abre una breve conversación y decidimos romper la hucha. Dentro hay 1500 € y un papel doblado con la pregunta *¿Qué vais a hacer juntos que no podéis hacer solos?*

En la mesa queda la pregunta como un *kōan* japonés. ¿Habremos aprendido lo bastante en esta segunda temporada para responder? Curiosamente, el dinero, medio de intercambio de bienes y servicios por excelencia, detona de forma inmediata un ejercicio de democracia radical. Asumimos como tarea que nos tenemos que poner de acuerdo para decidir el destino del dinero. Al fin y al cabo, no es que sea mucho para que supere nuestra capacidad de gestión, pero tampoco es despreciable como provocación para empezar a jugar.



Figura 9. Deliberación. Fotografía tomada por Arturo Laso, La Casa Encendida, Madrid, 2016. Fuente: Archivo del artista.

En el caso de la presentación del trabajo en Madrid y después de más de dos horas de asamblea interminable, llegamos a un acuerdo por votación. La mitad del dinero va para una joven artista brasileña, mamá de un bebé de menos de un año, que es parte del colectivo en que hemos devenido desde nuestra inicial condición de público. Se entrega el dinero a cambio de que lo regale a su hijo Joaquim cuando cumpla la mayoría de edad. La otra mitad del dinero, 750 €, decidimos dárselo sin más a la primera persona que salga de la estación de metro de Hortaleza.

En este episodio la potencia de estar juntos se manifiesta en un ejercicio de gestión comunitaria. Esta práctica pone de manifiesto las dificultades de los procesos asamblearios y de las formas primarias de democracia participativa. La transcripción completa de las discusiones en Madrid se puede leer en la publicación *Dirty Room* (Domínguez y Pérez Royo, 2017, p. 107). El texto documenta la forma en que nos enfrentamos al reto de constituirnos en sujeto político colectivo y revela algunos de los procedimientos, criterios y dispositivos de validación que ponemos en práctica para constituirnos como grupo con capacidad de decisión. Una vez más, el despliegue de esta TAZ se manifiesta en la acción, pero para llegar a la acción, tenemos que ponernos de acuerdo.

La dificultad para conciliar y asumir las diferencias es manifiesta. Evidencia, además, la dimensión agonista de las prácticas políticas, que como señala Chantal Mouffe (López San Miguel, 2010), implican necesariamente un conflicto en el que no es posible encontrar un punto medio o dar espacio a todos los valores, porque muchas veces unos se definen en negación o clara oposición a otros.

La situación que propone este episodio está enfocada a la toma de una decisión y a su puesta en práctica. En estas urgencias de vernos inmersos en un laboratorio exprés de práctica política, hay un paso decisivo a la acción. Esta vivencia colectiva es una subversión del lugar del público en el encuentro con prácticas artísticas. Si durante la primera temporada de *Clean Room* había un trabajo de empoderamiento del público como comunidad que se descubre a sí misma como protagonista de la obra; en esta segunda temporada las situaciones se orientan a promover la acción colectiva como grupo. En esta temporada aparece también la idea de coreografía expandida que Juan define como «término que denominaría los mecanismos para que ocurra lo que está ocurriendo, esto es, que el dispositivo funcione de marea autónoma» (Domínguez y Pérez Royo, 2017, p. 195).

Esta noción de coreografía expandida es interesante en tanto que los procesos para devenir una comunidad, aunque sea efímera, no son evidentes. Primero hace falta desarticular el modo en que se organizan las relaciones obra y público, confiando que, desde ahí, aparezca una zona de intercambio y vulnerabilidad hacia los demás que haga posible ese devenir comunidad. La noción de una coreografía expandida hace referencia al alejamiento de los cánones normativos de los modos de producción de la danza y de los trabajos de danza en sí mismos. La coreografía expandida amplía su acción en la articulación de un hacer-pensar que desborda los límites convencionales. En *Clean Room* este desborde se produce mediante la propuesta de situaciones que activamos como público. El movimiento colectivo a escala micro que genera la propuesta se articula como una práctica contrahegemónica en el sentido que la define Gramsci (2001), al ejercer resistencia frente a los modos naturalizados como «propios» de un ámbito de acción dado, en este caso, en el contexto de la práctica artística.

La decisión de qué hacer con el dinero y la acción que lleva aparejada dicen mucho de las comunidades en las que se ha presentado *Clean Room*. En Madrid, la acción de entregar una cantidad de dinero apreciable a dos desconocidos, uno que encontramos al salir del metro, y otro a quien tampoco conoceremos porque recibirá el dinero dentro de casi veinte años, son decisiones que juegan con la sorpresa y con el azar. Es como si, en esa gestación acelerada de un devenir colectivo, sintiéndonos habitantes de una zona autónoma temporal, nos hubiéramos decantado como grupo para sintonizar con las estrategias artísticas que organizan las situaciones en *Clean Room*. Y es este paso a la acción, como apunta Pérez Royo, donde nos podemos conectar con una dimensión física de la política, «aquella en la que nuestros cuerpos actúan más allá del momento en el que hablan, porque estar en relación es ya estar actuando políticamente» (Pérez Royo, 2017).

La decisión en Madrid se concreta en un acto gratuito. El derecho civil define los actos gratuitos como aquellos que benefician solo a una de las partes y donde no se exige ninguna contraprestación a cambio de lo que se hace. Esta dimensión, descarnada de la ausencia de una reciprocidad tangible, es la esencia misma con la que se identifica el dandismo, y también una estrategia de escapismo activo que sigue la estela de los actos poético-terroristas posanarquistas comentados anteriormente.

Los actos gratuitos se caracterizan porque son innecesarios, no están motivados por exigencias previas y son expresión de la capacidad de libre elección. En el caso de *Clean*

Room no podemos olvidar que aquello que se corresponde con «la libre elección» en el espacio colectivo, no ha dejado de ser la manifestación de un consenso incapaz de integrar la dimensión agonista de la política. Pero a pesar de eso, el acto gratuito en sí subvierte el uso del dinero y nuestra relación con él. Al vaciarlo de la carga que conlleva como valor instrumental, nos da el inmenso placer de perderle el respeto, aunque sea por un instante, a los valores de eficiencia y laboriosidad claves en el desarrollo de la burguesía industrial y del capitalismo. El acto gratuito actúa desplazando la relación entre capital, subjetividad y sujeto que Ema López desde la psicología social describe así:

El capitalismo funciona articulado con un discurso sobre la libertad de elección y la autonomía individual que, finalmente, nos hace menos libres y más incapaces de transformar lo que ya está naturalizado como el único horizonte de lo posible, el del propio capitalismo. (2009, p. 224)

El rastro de estas acciones desborda la experiencia individual y grupal de un trabajo artístico para infiltrarse como una pirueta en la realidad. Sánchez reflexiona sobre la relación entre la autonomía artística y la inscripción social y política del arte.

Lo que permite la autonomía artística es una transposición de clave. El cambio de clave no sitúa la obra o la acción fuera de la realidad: crea otro nivel de realidad, que puede ser tan real para los individuos involucrados como la realidad determinada por un marco primario. (2017, p. 328)

Esta cuestión de los niveles de realidad está presente en todas las temporadas de *Clean Room*. Una de las estrategias estéticas esenciales es proponer situaciones que desplazan la percepción del entorno y la vivencia de lo cotidiano. Señalo esta estrategia artística como determinante en mi vivencia de la obra en tanto que fue esencial para promover un estado de ensoñación atenta y de acogida a lo imprevisible. La vivencia de ese estado de atención y relación con el entorno es un desplazamiento subjetivo producido por el encuentro con este trabajo artístico. Es una transformación molecular de mi subjetividad.

En mi vivencia de *Clean Room*, esta pieza de Juan Domínguez distorsiona los modos de relación al instalar un espacio de incertidumbre para ser experimentado en el contexto de interacción entre el trabajo artístico y las personas del público. Esta operación estética promueve la descolonización de territorios para la interacción social, abriendo un campo para la imaginación individual y colectiva.

8. Errancia y transformación

Episodio quinto. Segunda temporada.

Soy parte del mismo grupo de personas que estuvo caminando en silencio por un barrio desconocido cinco días atrás. Entonces terminamos el paseo en un bar haciéndonos una foto de grupo. Después nos encontramos en un apartamento y discutimos qué hacer con 1.500 €. En esta última cita de la segunda temporada el artista nos convoca en el andén de una estación de metro.



Figura 10. Retrato colgado en un tablón publicitario del Metro de Madrid. Fotografía tomada por Juan Domínguez

Bajo del tren y veo en el andén de enfrente la fotografía que nos hicieron a comienzos de la semana reproducida en tamaño gigante y pegada en un panel publicitario. Me sonrío. Me pregunto qué pensará la gente que no es parte de *Clean Room* al ver ese retrato colectivo gigante de un grupo de personas desconocidas que no está intentando vender nada.

¿Qué puede decir esa foto a otras que no soy yo? Por unas horas o unos días, el tiempo que esté colgada ahí, esa imagen genera una fricción, produce una distorsión, hace un *glitch*, una interferencia en lo predecible de las imágenes que encontramos en el entorno urbano. Me imagino a unos amigos preguntándose ¿Quién es esa gente? ¿Por qué está su foto ahí?

El sentido es arquitectónico, tiene que ver con la disposición de las partes para sostener un todo y el sentido de cada signo se referencia a un código. En el código de los andenes de metro, los paneles anuncian cosas, por eso la acción de subvertir el uso agujerea el código y deja un vacío, un tipo de silencio que relaja y como mínimo pone en evidencia la presión que la publicidad ejerce, de forma constante, en los espacios públicos de las ciudades que habitamos. En esta ocasión la TAZ ha liberado el espacio del panel publicitario en una dimensión inesperada, por lo cercana y también por lo extraño de verse retratada en un panel publicitario.

Nos encontramos con Juan Domínguez en el andén del metro, frente al panel-retrato. Salimos a la calle un domingo de noviembre a la hora del aperitivo. Llovizna. Seguimos a Juan hasta un descampado donde hay una banda de música que está interpretando en vivo versiones de canciones pop. Las personas de la banda de música van uniformadas, tienen más de sesenta y cinco años y se están tomando muy en serio la interpretación. En ese momento Juan nos da un sobre pequeñito que contiene una reproducción diminuta de la fotografía que vimos en el andén. La veo y siento que esa imagen me dispara. ¡Bam! Directo a la nostalgia.

De repente percibo muchas capas de signos unas encima de otras. Siento la colisión de elementos insólitos. La vivencia, la extrañeza, la diversión, la extravagancia... Soy consciente de que estoy fabricando un poquito de *saudade* para el futuro. Sí, ahora sé que estamos cerca del final. Esta foto pequeña, este pedacito de cartón brillante es literalmente un souvenir. Estoy segura de que la foto se comportará discretamente y desaparecerá un día cualquiera entre las páginas de un libro. Después la olvidaré y por azar volveré a encontrarla, y con la foto vendrá esta misma sensación de distancia de mí misma que he tenido al mirarla. En ese momento del futuro, cuando encuentre la foto, estaré aún más lejos de mí que ahora. Miro la foto, miro la banda de música, miro al grupo. Estoy aquí con esta banda de música y siento que se acerca la despedida, esto se acaba, tampoco es para tanto, lo he pasado bien. Es raro sentirme así, entre la estridencia de unas trompetas tocando una versión de un reguetón muy pegajoso: des-pa-ci-to, suave, suavcito, pasito a pasito, nos vamos juntando poquito a poquito, des-pa-ci-to.

Entretenida en todos estos estímulos externos e internos atiendo a una leve señal de Juan y empezamos a caminar. Entonces, como si diéramos la vuelta a un espejo gigantesco, las calles de ese barrio al que miramos cuando empezó la temporada, ahora, nos miran. Juan Domínguez lo llama una *spectator parade* (Domínguez *et al.*, 2017, p. 227). Vemos cabecitas asomándose desde las ventanas, adultos que se paran a vernos, jóvenes que nos contemplan con media sonrisa. Somos una romería festiva un poco rara. Me quedo mirando a una mujer asomada a la ventana, siento que podría intercambiarla con ella, me imagino siendo otra, como en ese cuento de Cortázar (1951) «Lejana», donde dos mujeres intercambiaban sus cuerpos en un puente de Praga. ¡Qué sensación extraña! Me desplazé tanto de mí que podría ocupar la posición de cualquier otra persona o quizás es lo contrario, me alejé tanto de mis hábitos que me encontré con una dimensión de mí misma que desconocía. A esto lo llamo transformación subjetiva desde una dimensión imaginativa y sensorial producida por la afectación sensible en el encuentro con una obra artística. Me pregunto ¿Quién soy? ¿Quiénes son esas personas que nos miran?

En esta obra siento que hay una apelación a ejercitar la dimensión imaginativa, la capacidad para acoger desplazamientos inesperados y para inscribir espacios vacíos de código. Las situaciones de cada episodio animan a este vaciamiento a través de la acción. La situación de extrañamiento del uso cotidiano de los espacios urbanos permitió que sintiera una afectación corporal antes de poder narrarla y atribuirle un sentido.

Mi vivencia de *Clean Room* me transformó en más porosa y permeable, vulnerable a la mirada ajena. Me visitó una extrañeza sensible y fui capaz de sostenerla, de escucharla, de dejarme llevar. Ahora la narro como la experiencia de haber habitado un área de espacio y de tiempo liberada a la imaginación. Una capa de posibilidad superpuesta a la realidad, exactamente como proponen las TAZ.

Como espectadora- narradora- investigadora singular, *Clean Room* me lleva a ensayar una manera inédita de relacionarme con el ambiente. En algunos momentos ensimismada en la percepción de esa dimensión sensorial del cuerpo vibrátil como el revés extraño de lo familiar, y en otros completamente entregada a la experiencia colectiva del juego y lo lúdico.

En esta alegre romería con banda de música percibí intensamente que algo en mí había cambiado. Aún hoy sigo recordando lo divertido que fue ser parte del público de *Clean Room*, de haber formado parte de ese colectivo clandestino, dispuesto a sumergirse en la propuesta que ofrecía cada episodio. Sin esa disposición colectiva no creo que pudiera haber disfrutado tanto de la parte lúdica que contiene cada episodio.



Figura 11. Señora con banda, Madrid, 2016. Fotografía tomada por Rafael Munilla. Archivo del artista.

Sugiero pensar este tiempo efímero irrecuperable como una Zona Temporalmente Autónoma. El borrado de los límites es uno de los efectos inmediatos de infiltrar la ficción en lo real, instalándola en el espacio público. En esta situación, el marco de la ficción se superpone con el marco de lo real. No es tan importante determinar dónde termina la realidad y empieza la ficción, lo interesante, creo, es que la obra invita a experimentar la realidad dando cabida a lo imaginario. En mi vivencia, esa presencia de lo imaginario se aparece como indistinguible de lo real. En ese exacto momento me reconozco relacionándome con el entorno de otros modos. En la manera en que me permito desplegar la dimensión imaginaria sobre la real y consiento en ese borrado de límites, me transformo, y a la vez miro alrededor preguntándome si la potencia de mi despliegue singular ocurre, precisamente, porque es parte de una propuesta que se vive colectivamente.

Llamar a esos espacios de experiencia compartida de Zona Temporalmente Autónoma tiene el valor de reconocerlos como un lugar donde es posible que ocurran transformaciones moleculares contra hegemónicas. Sin embargo, lo interesante no es nombrar el espacio, lo interesante es entender qué pasa ahí, porque son muchas cosas las que se abren. El entrenamiento de la dimensión imaginativa en la relación con el entorno es una experiencia singular, que tiene su contrapartida en el ámbito colectivo en otra

experiencia no menos inédita, la fabricación democrática de un nosotros que culmina con un acto gratuito, en la entrega de dinero a dos personas desconocidas. En el último episodio soy parte de una romería con una banda de música en la calle y mi foto diminuta de grupo me arde en el bolsillo. Me quema como nostalgia en el futuro. El final de la *spectator parade* ocurre el patio del apartamento donde el lector de cartas latinoamericano nos leyó nuestro futuro como grupo. Juan Domínguez nos había propuesto invitar a quien quisiéramos a este momento final. Llegamos con la banda al patio del apartamento donde ocurrió la asamblea y una última canción final retumba en las paredes del edificio. Muy bueno para una mañana de domingo. Intenso. Emocionante. Divertido. Termina la música y hay unos botellines de cerveza para compartir. Pasamos a otra dimensión.

La segunda temporada termina ahí, pero hay una tercera temporada. Para dejar alguna pista de cómo continúa esta serie coreográfica, diré que en mi vivencia se intensificó el desplazamiento en la percepción del entorno urbano, transformado en un espacio capaz de albergar maravillas. Nuevos descentramientos de lo esperado a través de prácticas invisibles y sutiles que apelan a lo poético refuerzan esta posibilidad de experimentar el espacio público, el entorno cercano, y las relaciones con los demás de maneras insospechadas.

Juan Domínguez organiza el tiempo y los cuerpos en el espacio. Nos invita a infiltrarnos en la realidad desde una perspectiva distinta que apela a la experiencia individual. Él mismo lo explica así:

Creo que lo que proponemos es un espacio para pasar tiempo juntos, con la posibilidad de encontrarnos con la poesía. Quizás ese sea un tiempo de exceso, más que un exceso de tiempo. La tercera temporada te pide que trasgredas modos de relación con el tiempo, los horarios, las prioridades, las motivaciones. (2017, p. 228)

Usos inesperados del tiempo y del espacio que este extenso y fértil trabajo coreográfico mantiene en la clandestinidad, porque toda buena TAZ es una invitación a la aventura, un artefacto para imaginar espacios otros, para devenir mutante de una misma, para entrar en procesos de subjetivación que integren rastros de trayectos compartidos, recorridos y afectos que quedan fuera de los mapas.

VII. Vivir enredada

Igual que los zarcillos de algunas plantas van creciendo y enroscándose en superficies y salientes, enredándose con lo que encuentran a su paso, a lo largo de este trabajo he desplegado y compartido narraciones que dan cuenta de transformaciones subjetivas a partir del encuentro con prácticas escénicas. He desarrollado un modo de escritura que va de la afectación sensible a la narración, una práctica movida por el deseo de compartir estos materiales en contextos de estudio e investigación en artes.

Vivir enredada con las prácticas artísticas es mi modo de relacionarme con ellas desde el cuerpo afectado. Siendo un cuerpo afectado en interacción dinámica con el mundo, tal y como lo plantea Latour (2008), es como soy capaz de aprender, de desplegar conexiones con el mundo, de entender, diferenciar y apreciar los matices de cada afectación singular.

Mi cuerpo afectado en el sentido que lo explica Latour es también un cuerpo que vibra, en la forma en que Rolnik (2019) describe la vibración corporal desde la extrañeza como anticipo de la posibilidad de transformación subjetiva. En este estudio he traído mi cuerpo afectado y la extrañeza de la vibración corporal como ejes desde donde me enredo con las prácticas artísticas.

He atendido a los rastros ínfimos de la afectación corporal en sus múltiples dimensiones: como sensaciones corporales, como vivencias sensoriales, como proyecciones imaginarias, y también como reflexiones a partir de lecturas y conversaciones. He recogido, lo mejor que he podido, las texturas e intensidades de mi afectación sensible, y desde las narraciones he construido un territorio nuevo para expandir y compartir las resonancias de la afectación. Este modo de recoger la afectación sensible no es el único posible. Cada cuerpo afectado, desde su singularidad, podría buscar reverberaciones de estas mismas obras y articularlas con otros ámbitos temáticos, con otros intereses formales. Incluso yo misma, en otro momento ante estos mismos trabajos, podría sentirme afectada de maneras distintas. Esas intensidades de la afectación sensible me llevarían entonces a recoger otras vibraciones corporales, otras transformaciones subjetivas.

Es porque habito y propongo habitar un territorio inconstante que no considero que este trabajo instale ninguna teoría, lo que hace es proponer un modo de estudio que plantea

la dimensión corporal de la afectación sensible como guía para observar las transformaciones subjetivas que pueden aparecer en el encuentro con prácticas artísticas.

En este territorio me cruzo con la mítica Sherezade que invocaba al comienzo, para sumergirme en el ensayo de la figura del narrador de Walter Benjamin (2009) y en la narración como un movimiento subjetivo más. La narración como práctica de escritura me ha permitido inventar una forma para compartir esa extrañeza del cuerpo vibrátil como cuerpo afectado en la interacción con el mundo. La narración de la vivencia y sus resonancias es una manera de hacer aparecer un territorio nuevo, un material susceptible al intercambio y la reflexión colectiva.

En cada una de las narraciones-capítulos, he compartido retazos de esos momentos en los que percibí la afectación sensible y su efecto transformador. Ocurrió, por ejemplo, cuando me descubrí respirando al compás de Thiago Granato en escena, y mi cuerpo, sin mediar palabra, se conectó con esa sincronía en la distancia, tan poco habitual en el contexto del encuentro con una práctica escénica. Pasó también cuando me sorprendí imaginando las vidas posibles de una piedra que Paloma Bianchi colocó en un lugar inesperado dentro de un museo; o como contaba al comienzo del trabajo, cuando la acción de sacarse las tripas en escena de Jaime Vallauré, me atravesó como un rayo de perplejidad.

Ese dejarse llevar por la afectación corporal se manifiesta de muchos otros modos; puede ser también disfrutar de un estado de ánimo travieso y maravillado, como el que viví sintiéndome parte de la conspiración poética que proponía Juan Domínguez, y que me llevó a leer sobre sociedades secretas, agrupaciones piratas y zonas temporalmente autónomas.

Sin visitar lugares tan exóticos, pero que resultaron ser profundamente conmovedores, el trabajo de Edurne Rubio me conectó, por proximidades cronológicas, geográficas y vitales, con recuerdos familiares que resonaban con los testimonios de los padres de Edurne en *Light Years Away*. Entonces intuí que recolectar recuerdos familiares anclados a un territorio, podría ser un modo de tejer un patchwork del pasado encarnado, más cercano y accesible que las narrativas del consenso en la transición española.

En el intento de hacer inteligible mi modo de trabajo singular, enredarme con la noción de cuerpo vibrátil de Suely Rolnik (2010) me ha permitido atender a la potencia de la afectación sensible como portadora de saberes capaces de impulsar transformaciones subjetivas.

Si la afectación sensible en el encuentro con las prácticas artísticas es el inicio de un movimiento que me transforma subjetivamente, es porque cambia mi relación con el entorno, porque amplía las maneras en las que me relaciono con el mundo y me permite expandir esas conexiones en otros campos afines.

Las narraciones operan como materiales para la reflexión y el intercambio en contextos pedagógicos y de investigación, en tanto que proponen perspectivas para debatir con investigadoras, con estudiantes, y también con las y los artistas que han creado las obras, con quienes he mantenido apasionadas conversaciones a propósito de sus metodologías e intereses creativos.

Enredándome en la noción de cuerpo vibrátil he comprendido, desde lo vivido, que la afectación sensible trae colisiones con la extrañeza. Y también que la extrañeza es una pista, un indicio, una huella, un rastro que seguir. La extrañeza es impredecible, a veces se manifiesta como una leve fricción, una llamada de atención hacia lo inesperado o lo irreconocible. En otras ocasiones es un desbordamiento de la imaginación, una intensificación de la atención, una subversión de la codificación sensorial que transforma la percepción del mundo alrededor.

Señalo así la extrañeza como el marcador de un desasosiego que anuncia la posibilidad de movimientos subjetivos, de futuras articulaciones en la expansión de mundos. Reconocerme como espectadora desde la vibración de la extrañeza no es una vivencia comunicable sin la mediación de algún tipo de material para compartir. Por eso, tirando de los hilos de la afectación, enredándolos con preguntas y reflexiones, con lecturas y despliegues imaginarios, con tiempo y conversaciones, he llegado a la narración como una práctica que plantea un modo de estudio.

Devenir narradora es un efecto más de la afectación sensible que promueve una articulación nueva con el mundo. Ese movimiento subjetivo me transforma en narradora en la medida en que comparto mi vivencia singular de los encuentros con las prácticas artísticas.

En el enredo que lleva de la afectación a la escritura he desarrollado preguntas-lugares-lecturas-conversaciones-imaginaciones-pensamientos, que inicialmente no estaban en mi horizonte, o que quizás estaban ahí de manera embrionaria, pero que, definitivamente, se han agitado intensamente después de encontrarme con las piezas escénicas que estudio. Por eso señalo que las obras artísticas contienen una potencia de transformación subjetiva, en tanto que, desde la propia vivencia de la extrañeza, enredándose en esa afectación, intentando encontrar la manera de compartirla, es como apareció la narración como metodología de investigación; y con ella la posibilidad de compartir las narraciones y sentir-pensar-imaginar el mundo colectivamente.

No hay recetas para la afectación sensible, ni para la búsqueda de modos de expresarla y compartirla. Es un proceso singular, por eso no instalo certezas ni afirmaciones categóricas. En este trabajo no intento recoger lo vivido y expandirlo por un instinto de conservación del momento, en una especie de evocación nostálgica de lo que pasó. El impulso de la narración no está ahí. Lo que considero interesante es que las narraciones articulan resonancias, activan nuevos enredos y expansiones de lo sensible que pueden operar en una dimensión intersubjetiva. Ahí radica la potencia que quieren activar.

En este proceso indisciplinado de encontrarle a la extrañeza un lugar donde habitar, han sido esenciales las conversaciones con creadores y con investigadoras con quienes he compartido intuiciones, perspectivas de estudio y posibles despliegues. Las narraciones que he presentado aquí como un territorio de resonancias se nutren de estos espacios de encuentro, en el deseo de hacer crecer los zarcillos del sentir-pensar-imaginar y proponer las narraciones como lugares de cruce para la reflexión compartida.

Encontrar el tiempo para conversar con artistas, con investigadoras, para leer y compartir materiales, para pensar, imaginar, recordar, proyectar, inventar; para escuchar

resonancias y generar territorios afines, es una manera de seguir vinculada a los trabajos artísticos, a la investigación en artes y al entorno de estudiantes y artistas interesadas en hacer-pensar colectivamente.

La escritura como práctica ha dado cuenta de un modo de sentir-pensar-imaginar que he desarrollado como un deambular, como un guiarme por las calles con árboles o por los soplos de viento, atendiendo a lo mínimo necesario, que en este estudio es la extrañeza de la afectación sensible. Una extrañeza que me ha permitido desplegar un proceso de escritura.

La figura del narrador de Benjamin (2009) ha iluminado con una «suave llama» este impulso de intercambiar la intensidad de la extrañeza como algo vivido, en el deseo de encontrar una forma para compartir este vivir enredada con las prácticas artísticas. En este proceso, ocupada en lecturas y conversaciones, empeñada en desplegar resonancias con las que los desplazamientos subjetivos hablaran de articulaciones posibles con el mundo, descubrí que en la narración late el deseo de ser compartida.

Las narraciones proponen un camino a recorrer, un espacio a transitar. Desde su singularidad encarnada son útiles para la discusión colectiva y pueden funcionar como elementos para la reflexión y el debate en contextos de investigación en artes. La experiencia de publicar las narraciones en revistas académicas y compartirlas en seminarios de investigación y sesiones docentes, me ha ayudado a entender la potencia que pueden tener, por un lado, al entrar en diálogo con otras fuentes teóricas y con otros saberes encarnados; y por otro, en la medida en que comparten una posibilidad, entre otras muchas, de vincular la investigación con una práctica de escritura desde lo vivo de la afectación sensible.

Enredarme con las prácticas artísticas es una manera de señalar la posibilidad de articulación y comprensión del mundo desde esa vivencia del encuentro con piezas escénicas; aun sabiendo que la afectación sensible puede no ocurrir y que es absolutamente particular, distinta para cada persona. Por eso las narraciones inciden en la singularidad y la diversidad de las resonancias que activan los encuentros con las obras artísticas.

En este jugar con la imaginación, buscar sin rumbo fijo, hacer caminos, borrarlos y probar otros; conversar con personas afines, leer a salto de mata y asomarme a universos que desconocía, he entrenado una manera de enredarme y enredar.

Ahora me doy cuenta que ha sido muy importante lanzarme al abismo de las carencias: lo que no sé, lo que no entiendo, lo que no reconozco, lo que no puedo nombrar. Todos esos «lo que no» impulsan también este trabajo.

Lo que no reconozco, me causa extrañeza. Lo que no puedo situar en una trama de sentido, me atrae irresistiblemente. Lo que no soy capaz de nombrar, se me queda pegado dando vueltas y más vueltas. Lo que no me deja indiferente, me afecta. Lo que me afecta, me cambia la relación con lo humano y no humano alrededor, con el mundo.

Y de ahí, vuelta a empezar.

¿Cómo me hago cargo de la extrañeza en el encuentro con una obra artística?

¿Cómo sostengo esa vibración de lo que no soy capaz de nombrar inmediatamente?

¿Cómo comparto las dimensiones corporales, reflexivas e imaginativas de la afectación sensible? ¿Puedo intentar activar algo de esa potencia desde la narración?

Enredarse con las prácticas artísticas es buscar y ensayar respuestas para estas preguntas, desde asumir que no existe un afuera desde donde mirar ni una totalidad que aprehender. Si las narraciones atienden a la afectación sensible como portadora de una posibilidad de vínculo con el mundo alrededor, es importante señalar que organizan una aproximación parcial y fragmentaria a los asuntos con los que resuenan y también en el multiversal ámbito de estudio de las prácticas de artes vivas.

Las narraciones son un material para promover la relación intersubjetiva y la reflexión colectiva desde la vivencia de ser espectadora. Son una propuesta para articular relaciones, hacerse preguntas y desplegar resonancias; para ampliar lugares de cruce, desde donde comprender las obras y preguntarnos sobre el mundo.

No tienen intención de llegar a síntesis totalizadoras. Las narraciones son un movimiento subjetivo situado, uno entre otros muchos posibles. En este sentido, la fragilidad de la propuesta es a la vez su fortaleza y su límite. Las narraciones son eficaces como dispositivos que permiten ampliar perspectivas desde donde comprender las obras. Compartir esa dimensión expandida en un contexto colectivo da cuenta parcial del tipo de saberes múltiples que es capaz de traer el cuerpo afectado. A la vez, su límite es que atienden a un vínculo singular, situado. Uno entre otros.

Si imagino una pluralidad de afectaciones sensibles entregadas a esta misión de articularse, de encontrar un camino de expresión singular; cada vibración corporal encontraría su manera de hacer germinar mundos y trazaría sus propios caminos para compartirlos. Serían articulaciones pluriversales de mundos impredecibles, que a su vez, alimentarían reflexiones y amplificarían modos sensibles.

En mi vivencia, dejarme llevar por la intensidad de la afectación del cuerpo vibrátil en el empeño de liberar sus resonancias, de articular la afectación sensible y hacerla inteligible a otras personas, me he permitido indagar en ámbitos de estudio fascinantes como han resultado ser el perspectivismo amerindio y la praxis posanarquista; las aproximaciones críticas de la geografía feminista; la ética de la escucha al otro en su radical alteridad; o la misión peregrina de buscarle palabras a una acción desconcertante como la de sacarse las tripas en escena. No habría llegado a ninguno de estos lugares de reflexión sin la indisciplina, pero insistente voluntad de vivir enredada con las obras artísticas.

Una indisciplina guiada por la afectación corporal, que en este trabajo no se reúne en torno a una temática específica ni un procedimiento artístico concreto, aunque sí atiende al estudio de las estrategias artísticas en tanto que he sido capaz de señalarlas como determinantes para la aparición de la sensación de extrañeza y en cierta medida como provocadoras de las transformaciones subjetivas.

He llevado adelante un modo de estudio que no se guía por una acotación previa del territorio. No he ordenado el campo de manera cronológica ni geográfica. He puesto a resonar cada obra en lugares distintos, en aquellos donde intuía que podía seguir reverberando, que podría activar otras imaginaciones, reflexiones, acciones. No he pretendido hacer coincidir las reverberaciones en un espacio común, buscarles otro marco más allá de la dimensión del cuerpo afectado; aunque he pensado otros posibles marcos,

como sería, por ejemplo, plantear un estudio de cómo las piezas escénicas desarrollan modos de relación con otredades humanas y no humanas, imaginarias o concretas.

Con esta reflexión quiero apuntar, que quizás al leer los materiales se pueden trazar otras líneas de sentido, encontrar ecos y conexiones entre las obras en sí, pero ese no ha sido el foco de esta propuesta. Dejo el camino abierto para que quienes lean las narraciones, activen, si ocurre, sus propias conexiones, despliegues, vínculos.

Lo que he decidido es situar la afectación sensible, corporal-imaginativa-especulativa como eje central para dar cuenta de la potencia de transformación subjetiva que contiene un cuerpo afectado en relación dinámica con las obras artísticas en la situación concreta del encuentro con las piezas escénicas.

El estudio que he presentado aquí es una muestra del proceso, una aproximación inacabada. Mientras siga pulsando el deseo por atender a la afectación sensible, al cuerpo afectado en el encuentro con las obras artísticas, la posibilidad de enredarse sigue ahí. Por eso insisto en no instalar certezas y planteo como eje que sean las constantes de la afectación sensible las que guíen este modo estudio, el movimiento subjetivo, en lugar de la estabilidad; la incertidumbre en lugar del reconocimiento; lo inesperado de las nuevas articulaciones en lugar de lo predecible.

Lo que he aprendido en este deambular fuera del camino, y a la vez haciendo camino, es que la narración de lo vivido me ha permitido integrar dimensiones corporales, afectivas, imaginarias, sensoriales, especulativas y reflexivas, como modo de dar cuenta de una relación sensible encarnada. Enredarse con las obras artísticas es darme (nos) la oportunidad de sentir-pensar-imaginar con ellas.

Considero que dar cuenta de mi transformación subjetiva muestra un posible modo de operar micropolítico, en tanto que cada desplazamiento singular desvela un despliegue sensible con el mundo alrededor. En este horizonte multiversal, inconstante, fértil y diverso; la narración como herramienta que desea recuperar la intensidad de la vivencia es relativamente ineficaz, pero es que el foco no está ahí, y creo que esa desviación también tiene su encanto.

Lo que la narración hace es imprimir mi huella en lo que narro y dar cuenta de que el desplazamiento subjetivo efectivamente ocurrió, aunque no pueda anticipar afectaciones futuras ni predecir movimientos por venir. La narración como metodología de investigación se aleja de cualquier afán de totalización o defensa de verdades inmutables, porque cualquier mínima variación en la afectación sensible, transportaría los relatos hacia otros imaginarios, lecturas, conversaciones y resonancias. Puede ser, incluso, que la narración dejara de serme válida como forma de expresión singular, como articulación del cuerpo afectado, y tuviera que empeñarme en buscar otros modos de seguir sus rastros. Si eso ocurriera, este estudio seguiría siendo válido, en tanto que responde a su objetivo inicial de recoger lo que fue, pero significaría que debería encontrar otras articulaciones para compartir los rastros de la afectación y recoger la transformación que promovieron en aquel momento preciso, en donde ayer y mañana nunca son.

En el aspecto metodológico considero que este trabajo podría haberse expandido en el estudio de la narración como propuesta de investigación cualitativa. En este ámbito me

queda un campo por explorar desde las aportaciones feministas, empezando, por ejemplo, con la figura de Sherezade desde la perspectiva de Fatema Mernissi (2001).

Gracias a las reuniones del grupo de investigadoras me acerqué a la auto etnografía como forma de estudio que sería otro camino a explorar. La auto etnografía plantea una aproximación a la escritura y un modo de presentar resultados orientados por la vivencia de la investigadora. Es el caso, por ejemplo, de Mercedes Blanco (2012) que desarrolla un estudio donde comparte la vivencia de la llegada del primer televisor a su casa de clase media en los años cincuenta en Ciudad de México; al tiempo que reflexiona sobre la auto etnografía como «forma narrativa de generación de conocimientos» (2012, p.49).

En otro territorio afín, pero desde el ámbito de la creación literaria, habría mucho que acotar, por poner un caso, recientemente encontré la noción de biomitografía acuñada por la poeta Audre Lorde en su novela *Zami: una biomitografía* (2009) en la que desarrolla un modo de biografía donde enlaza relatos míticos con acontecimientos familiares, observaciones de las costumbres y descripción de futuros posibles, con la clarividencia de no otorgar la jerarquía a una dimensión sobre otras, dejando ver como las texturas sensibles se entrelazan en diferentes intensidades.

Es cierto que estas dos formas de narración no trabajan específicamente a partir del encuentro con obras artísticas, pero ambas comparten un interés por recoger la vivencia de quienes narran. La diferencia entre estas dos aproximaciones es que la biomitografía de Lorde (2009) da cabida al imaginario colectivo y a la fabulación singular, mientras que la auto etnografía se enfoca más en las relaciones entre lo personal y lo sociocultural, sin sumergirse indisciplinadamente en dimensiones imaginarias.

Esta investigación en metodologías feministas a partir de la narración de lo vivido sería una línea específica de trabajo que podría desarrollar en el futuro. Siguiendo el hilo de los enredos, también podría explorar la singularidad de la narración como forma de intercambio colectivo de vivencias, para ensayar formas de investigación cualitativa multiversales donde la narración como metodología no llevara a una sola versión del encuentro con prácticas artísticas; si no que recogiera una colección de singularidades, una polifonía de voces habitando mundos para ser compartidos.

Las narraciones traen palabras, deseos, recuerdos. Permiten sentir, pensar, imaginar, proyectar. La afectación sensible es portadora de saberes del cuerpo que cobran forma y se desvanecen constantemente. Compartir esta manera de vivir enredada con las prácticas escénicas es atender a estas dimensiones con la determinación de la narración como un movimiento que quiere llevar los saberes de lo vivido al espacio de reflexión intersubjetiva.

VIII.- Living interwoven

Just as the branches of some plants grow and twine around surfaces and protrusions, interweaving themselves with whatever they find in their path, throughout this work, I unfolded and shared narratives revealing personal transformations from the encounter with scenic practices. I developed a mode of writing from sensitive affectation to narration, driven by the desire to share these materials in contexts of study and research in the arts.

Living interwoven with artistic practices is my way of relating to them from the affected body. Being an affected body in dynamic interaction with the world, as Latour (2008) puts it, is how I can learn and deploy connections with the world, to understand, differentiate and appreciate the nuances of each particular affectation.

My affected body, the sense that Latour explains, is also a vibrating body, as Rolnik (2019) describes bodily vibration from strangeness as an anticipation of the possibility of subjective transformation. In this study, I brought my affected body and the strangeness of physical vibration as axes from which I interweave myself with artistic practices.

I attended to the slightest traces of physical affectation in its multiple dimensions: as bodily sensations, as sensory experiences, as imaginary projections, and also as reflections from readings and conversations. I collected, as best I could, the textures and intensities of my sensitive affectation, and from the narratives, I built a new territory to expand and share the resonances of affectation. This way of collecting sensitive affectation is one of many possible ones. Each affected body, from its singularity, could look for reverberations of these same works and articulate them with other thematic areas, with other formal interests. At another moment before these same works, I could feel affected differently. These intensities of sensitive affectation would then lead me to pick up other bodily vibrations and other subjective transformations.

It is because I inhabit and propose to inhabit a territory where I do not consider this work as an installer of any theory; what it does is offer a mode of study that raises the bodily

dimension of the sensitive affectation as a guide to observe the personal transformations that may appear in the encounter with artistic practices.

In this territory, I cross paths with the mythical Scheherazade invoked at the beginning to immerse myself in Walter Benjamin's essay on the figure of the narrator (2009) and in narration as another subjective movement. Narration as a writing practice allowed me to invent a way to share the strangeness of the vibrating body as a body affected in interacting with the world. The narration of the experience and its resonances is a way to make a new territory appear, a material susceptible to exchange and collective reflection.

In each narrative chapter, I shared snippets of those moments in which I perceived the sensitive affectation and its transformative effect. It happened, for example, when I discovered myself breathing in time with Thiago Granato on stage, and my body, without a word, connected with that synchrony in the distance, so unusual in the context of an encounter with a scenic practice. It also happened when I was surprised imagining the possible lives of a stone that Paloma Bianchi placed in an unexpected place in a museum, or, as I said at the beginning of the work, when Jaime Vallauré's action of removing his guts on stage struck me like a bolt of lightning of perplexity.

This is letting yourself be carried away by bodily affectation manifests itself in many other ways. It can also be to enjoy a state of playful and amazed mood, like the one I experienced when I felt part of the poetic conspiracy proposed by Juan Domínguez, which led me to read about secret societies, pirate groups, and temporarily autonomous zones.

Without visiting such exotic places, but which turned out to be profoundly moving, Edurne Rubio's work connected me, due to chronological, geographical, and vital proximities, with family memories that resonated with the testimonies of Edurne's parents in *Light Years Away*. Then I sensed that collecting family memories anchored to a territory could be a way to weave a patchwork of the embodied past, closer and more accessible than the narratives of consensus in the Spanish transition.

Attempting to make my singular way of working intelligible, my interweaving with Suely Rolnik's (2010) notion of the vibratile body allowed me to pay attention to the power of sensitive affectation as a carrier of knowledge capable of driving personal transformations.

If the sensitive affectation in the encounter with artistic practices is the beginning of a movement that transforms me subjectively, it is because it changes my relationship with the environment. After all, it broadens how I relate to the world and allows me to expand those connections with other related fields.

The narratives are materials for reflection and exchange in pedagogical and research contexts. They propose perspectives for discussion with researchers, students, and artists who created the works, with whom I have held passionate conversations about their methodologies and creative interests.

Interwoven in the notion of the vibratile body, I understood, from what I have lived, that the sensitive affectation brings collisions with strangeness; and also that strangeness is a clue, a sign, a trace, a track to follow. Strangeness is unpredictable; sometimes, it manifests as slight friction, a call for attention to the unexpected, or the unrecognizable. On other

occasions, it is an overflow of the imagination, an intensification of engagement, a subversion of sensory coding transforming the perception of the surrounding world.

Thus, I point out strangeness as the marker of uneasiness announcing the possibility of subjective movements and future articulations in expanding worlds. Recognizing myself as a spectator from the vibration of strangeness is not a communicable experience without the mediation of some material to share. So, pulling on the threads of affect, interweaving them with questions and reflections, with readings and imaginary unfolding, with time and conversations, I arrived at narration as a practice that posits a way of study.

Becoming a narrator is one more effect of the sensitive affectation that promotes a new articulation with the world. This subjective movement transforms me into a narrator as I share my singular experience of encounters with artistic practices.

In the storyline that leads from affectation to writing, I developed questions-places-readings-conversations-imaginings-thoughts, which initially were not on my horizon, or perhaps were there in an embryonic way, but which have been intensely agitated after I encountered the scenic pieces that I am studying. That is why I point out that artistic works contain a power of personal transformation since, from the very experience of strangeness, interweaving oneself in that affectation, trying to find a way to share it, is how narration appeared as a research methodology, and therefore the possibility of sharing narratives and feeling-thinking-imagining the world collectively.

There are no recipes for sensitive affectation nor for the search for ways to express and share it. It is a singular process, so I do not install certainties or categorical affirmations. In this work, I do not try to collect what I experienced and expand it by an instinct to preserve the moment in a nostalgic evocation of what happened. The narrative impulse is not in it. What is interesting is that narratives articulate resonances and activate new interweavements and expansions of the sensible that can operate in an intersubjective dimension. Therein lies the power they want to start.

In this undisciplined process of finding a place for strangeness to inhabit, conversations with creators and researchers with whom I shared intuitions, study perspectives, and possible deployments have been essential. The narratives I present here as a territory of resonances are nourished by these spaces of meeting in the desire to make the branches of feeling-thinking-imagining grow and to propose the narratives as crossing places for shared reflection.

Finding the time to talk with artists, with researchers, to read and share materials, to think, imagine, remember, project, and invent; to listen to resonances and generate similar territories is a way to remain linked to artistic work, to research in the arts and to the environment of students and artists interested in thinking collectively.

Writing as a practice has managed a way of feeling-thinking-imagining that I have developed as a wanderer, guiding me along the streets with trees or by the wind blowing, paying attention to the minimum necessary, which in this study is the strangeness of the sensitive affectation. A strangeness that allowed me to unfold a writing process.

Benjamin's figure of the storyteller illuminated with a "soft flame" this impulse to exchange the intensity of strangeness as something lived, in the desire to find a way to share

this interwoven living with artistic practices. In this process, engaged in readings and conversations, determined to unfold resonances with which subjective displacements would speak about possible articulations with the world, I discovered that in the narrative beats the desire to be shared.

The narratives propose a road to travel, a space to be crossed. From their embodied singularity, they are helpful for collective discussion and can work as elements for reflection and debate in arts research contexts. The experience of publishing the narratives in academic journals and sharing them in research seminars and teaching sessions helped me to understand the power they can have, on the one hand, by establishing a dialogue with other theoretical sources and with other embodied knowledge; and on the other hand, insofar as they share a possibility, among many others, of linking research with a practice of writing from the living of sensitive affectation.

Interweaving myself with artistic practices is a way of pointing out the possibility of articulation and understanding of the world from the experience of the encounter with scenic pieces, even knowing that the sensitive affectation may not occur and that it is remarkably different for each person. For this reason, the narratives emphasize the singularity and diversity of the resonances triggered by encounters with artistic works.

In this playing with the imagination, searching aimlessly, making paths, erasing them and trying others, talking with like-minded people, reading without a direction, and peeking into unknown universes, I trained a way of interweaving and getting interwoven.

Now I realize that it was essential to throw myself into the abyss of my shortcomings: what I do not know, what I do not understand, what I do not recognize, what I cannot name—all those "what I do not" also drive this work.

What I do not recognize causes me strangeness. What I cannot place in a plot of meaning attracts me irresistibly. What I cannot name remains stuck, going round and round. What does not leave me indifferent affects me. What concerns me changes my relationship with humans and non-humans around me and the world.

And from there, it's back to the beginning.

How do I take charge of the strangeness in the encounter with an artistic work?

How do I sustain that vibration of what I cannot immediately name? How do I share the bodily, reflexive, and imaginative dimensions of sensitive affectation? Can I activate some of that power from the narrative?

To become interwoven with artistic practices is to seek and try out answers to these questions from the assumption that there is no outside from which to look nor a totality to apprehend. Suppose the narratives address the sensitive affectation as the bearer of a possibility of a link with the surrounding world. In that case, it is essential to note that they organize a partial and fragmentary approach to the issues with which they resonate and also in the multiversal field of study of living arts practices.

The narratives are material to promote the intersubjective relationship and collective reflection from the spectator experience. They are a proposal to articulate relationships, ask questions and deploy resonances; to expand crossing places, from where to understand the works and to wonder about the world.

They have no intention of arriving at totalizing syntheses. The narratives are a situated subjective movement, among many other possible ones. Thus, the proposal's fragility is its strength and limit. Narratives are compelling as devices allowing one to broaden perspectives from which to understand the works. Sharing this expanded dimension in a collective context gives a partial idea of the type of multiple knowledge the affected body can bring. At the same time, their limit is that they attend to a particular, situated link—one among others.

If I imagine a plurality of sensitive affectations given to this mission of articulating themselves, of finding a singular path of expression, each bodily vibration would find its way of germinating worlds and trace its approaches to share them. They would be pluriversal articulations of unpredictable worlds, feeding reflections and amplifying sensitive modes.

In my experience, letting myself be carried away by the intensity of the vibratile body's affectation in the effort to liberate its resonances, articulate the sensitive affectation, and make it intelligible to other people, I allowed myself to delve into fascinating fields of study such as Amerindian perspectivism and post-anarchist praxis; the critical approaches of feminist geography; the ethics of listening to the other in its radical otherness; or the pilgrim mission of finding words for a disconcerting action such as the removal of one's guts on stage. I arrived at these places of reflection with the undisciplined but insistent will live interwoven with artistic works.

Indiscipline guided by physical affectation, which in this work does not gather around a specific theme or a specific artistic procedure, although it does attend to the study of creative strategies insofar as I was able to point them out as determinants for the appearance of the sensation of strangeness and to a certain extent as provocative of personal transformations.

I carried out a mode of study that was not guided by a prior demarcation of the territory. I did not order the field chronologically or geographically. I put each work to resonate in different places, where I sensed that it could continue reverberating and activate other imaginations, reflections, and actions. I did not intend to make the reverberations coincide in a shared space, to look for another framework for them beyond the dimension of the affected body. Although I thought about other possible frameworks, as would, for example, propose a study of how the scenic pieces develop modes of relationship with human and non-human, imaginary, or concrete othernesses.

With this reflection, I want to point out that when reading the materials, one can trace other lines of meaning and find echoes and connections between the works themselves, but this is not the focus of this proposal. I leave the way open for those who read the narratives to activate if it happens, their connections, unfoldings, and links.

I decided to place the sensitive, corporal-imaginative-speculative affectation as the central axis to support the power of subjective transformation contained in a body affected in a dynamic relationship with the artistic works in the concrete situation of the encounter with the scenic pieces.

The study I presented here is a sample of the process, an unfinished approach. As long as the desire to attend to the sensitive affectation of the affected body in the encounter with artistic works continues pulsating, the possibility of interweavement is still present. That is why I insist on not installing certainties and propose the constants of sensitive affectation as the axis guiding this mode of study: subjective movement instead of stability, uncertainty instead of recognition, and the unexpectedness of new articulations instead of the predictable.

What I learned in this wandering out of the way, and at the same time making my way, is that the narration of what I have lived allowed me to integrate corporal, affective, imaginary, sensorial, speculative, and reflexive dimensions as a mean to support an embodied sensitive relationship. To become interwoven with artistic works is to give me (us) the opportunity to feel-think-imagine with them.

Support my subjective transformation shows a possible micropolitical mode of operation insofar as each singular displacement reveals a sensitive unfolding with the surrounding world. In this multiversal, inconstant, fertile, and diverse horizon, the narrative as a tool that wants to recover the intensity of the experience is relatively ineffective. Still, the focus is not there, and this deviation also has charm.

What narration does is imprint my mark on what I narrate and support the occurrence of effective subjective displacement, even though I cannot anticipate future affectations or predict movements to come. Narration as a research methodology moves away from any totalization desire or defense of immutable truths. Any minimum variation in the sensitive affectation would transport the stories toward other imaginaries, readings, conversations, and resonances. Another possibility is that the narration stopped being valid for me as a singular form of expression, as an articulation of the affected body, and I had to look for other ways to follow its traces. If this were to happen, this study would still be valid insofar as it responds to its initial objective of collecting what was. Still, it should find other articulations to share the traces of the affectation and manage the transformation promoted by them at that precise moment when yesterday and tomorrow are never.

In the methodological aspect, this work could have been expanded in the study of narrative as a qualitative research proposal. In this area, I still have a field to explore from feminist contributions, starting, for example, with the figure of Scheherazade from the perspective of Fatima Mernisi.

Thanks to the meetings of the group of researchers, I approached autoethnography as a form of study that would be another direction to explore. Autoethnography proposes an approach to writing and presenting results oriented by the researcher's experience. This is the case, for example, of Mercedes Blanco (2012), who develops a study where she shares her knowledge of the arrival of the first television set in her middle-class home in the 1950s in Mexico City; at the same time, she thinks about autoethnography as a "narrative form of knowledge generation" (2012, p.49).

In another related territory, but from the field of literary creation, there would be much to be delimited. For example, I recently found the notion of biomythography coined by the poet Audre Lorde in her novel (2009) *Zami: a biomythography*, in which she develops a form

of biography where she links mythical stories with family events, observations of customs, and description of possible futures, with the prescience of not giving hierarchy to one dimension over others, showing how the sensitive textures are interwoven in different intensities.

Indeed, these two forms of narration do not work specifically from the encounter with artistic works, but they both share an interest in collecting the experience of those who narrate. The difference between these two approaches is that Lorde's biomythography accommodates the collective imaginary and singular fabulation. At the same time, autoethnography focuses more on personal and sociocultural relationships without diving undisciplined into imaginary dimensions.

This research in feminist methodologies based on the narration of the lived experience would be a specific line of work that could be developed in the future. Following the thread of entanglements, I could also explore the singularity of storytelling as a form of collective exchange of experiences to test multiversal forms of qualitative research where storytelling as a methodology would not lead to a single version of the encounter with artistic practices but would gather a collection of singularities, a polyphony of voices inhabiting worlds to be shared.

Narrations bring words, desires, and memories. They allow us to feel, think, imagine, to project. The sensitive affectation is the bearer of knowledge of the body that constantly takes shape and fades away. To share this way of living interwoven with scenic practices is to attend to these dimensions with the determination of narration as a movement that wants to bring the knowledge of the lived experience to the space of intersubjective reflection.

Referencias

- Abderhalden, R. (2018). ¿Artes vivas? En M. Rodríguez (ed.), *Mapa Teatro: el escenario expandido* (pp. 707-716). Universidad Nacional de Colombia.
- Adorno, T. (2005). *Teoría estética*. Akal.
- Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral.
- Alberti, B. Fowles, S. et al. (2011) Worlds otherwise: Archaeology, Anthropology, and Ontological Difference. *Current Anthropology*. 52 (6) pp. 896-912 <https://www.jstor.org/stable/10.1086/662027>
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (3.^a ed.; R. Blatt, trad.). Taurus.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Metales Pesados.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus.
- Berardi, F. B. (2011). Prólogo. En A. German Duarte, *La reificación mediática* (pp. 11-15). Sic.
- Bey, H. (2014). *Zona temporalmente autónoma*. TAZ (V. Maio, trad.). Enclave de Libros.
- Bianchi, P. (2019). *Hacia* [pieza escénica].
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74.
- Byung-Chul, H. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder.
- Cadena, M. de la (2021). *More than Human Encounters: How Large is a Person?* [video]. VUB Crosstalks. <https://www.youtube.com/watch?v=my4zKSk8Zss>
- Castéra, G., Chauchat, A. y Petrešin-Bachelez, N. (s. f.). Artistic Project 2010-2012. Les Laboratoires d'Aubervilliers. <http://www.leslaboratoires.org/en/informations/artistic-project-2010-2012>
- Cavarero, A. (2019). El cuerpo vocal (A. Cruz, trad.). *Fractal*, 89. (Trabajo original publicado en 2012)

- Chauchat, A., Domínguez, J. y Martínez, A. (2017). Exceso, transgresión y poesía en *Clean Room*. En J. Domínguez y V. Pérez Royo (eds.), *Dirty Room* (pp. 221-228). Continta me tienes.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Harvard University Press.
- Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Abada.
- Cornago, Ó. (coord.). (2014). *Manual de emergencia para prácticas escénicas*. Continta me tienes.
- Cortázar, J. (1951). *Bestiario*. Sudamericana.
- Debord, G. E. (1999). Teoría de la deriva. En L. Navarro (coord. y trad.), *Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968): vol. 1. La realización del arte, Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones* (pp. 50-53). Literatura Gris.
- Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos*. Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Amorrortu.
- Descartes, R. (1641). *Meditación sexta. Meditaciones metafísicas* (J. A. Mígués, trad.). Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada.
- Domínguez, J. (s. f.). <http://juandominguezrojo.com>
- Domínguez, J. (2016). *Clean Room. Segunda temporada* [pieza escénica].
- Domínguez, J., Munilla, R. y Cornago, Ó. (2017). Hay que mojarse y mojarse en grupo. *Clean Room II. Conversación. Telón de Fondo*, 25, 221-238.
- Domínguez, J. y Pérez Royo, V. (eds.). (2017). *Dirty Room*. Continta me tienes.
- Duarte, C. (2014). *The hot one hundred choreographers*. [pieza escénica]. La Casa Encendida.
- Ema López, J. E. (2009). Capitalismo y subjetividad. ¿Qué sujeto, qué vínculo y qué libertad? *Psicoperspectivas*, 2(8), 224-247.
- Escobar, A. (2011). Sustainability: Design for the pluriverse. *Development*, 54(2), 137-140.
- Espeleología. (2021, 04 de julio). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Espeleología>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- Fernández, A. (2016). *Kratimoshá* [pieza escénica]. La Casa Encendida.
- Glissant, É. (2017). *Poética de la relación* (S. I. Sferco y A. P. Penchaszadeh, trads.). Universidad Nacional de Quilmes.

- Goffman, E. (2006). *Frame analysis. Los marcos de la experiencia*. Siglo XXI.
- González Velasco, P. M. (2013). *Influencia de la estimulación sonora binaural en la generación de ondas cerebrales: estudio electroencefalográfico* [tesis doctoral, Universidad Complutense]. E-prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/21680/1/T34524.pdf>
- Gramsci, A. (2001). *Cuadernos de la cárcel* (V. Gerratana, ed.; A. M. Palos, trad.; J. L. González, rev.; t. 4). Era.
- Granato, T. (2014). *Trança* [pieza de danza].
- Granato, T. (2019). *Choreoversations project*. Thiago Granato. <https://www.thiagogranato.com/choreoversations-project>
- Greiner, C. (2005). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Annablume.
- Greiner, C. (2016). La alteridad como estado de creación. En V. Pérez Royo y D. Agulló (eds.), *Componer el plural* (pp. 319-336). Polígrafa.
- Greiner, C. y Katz, H. (2005). *Por uma teoria corpomídia. O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Annablume.
- Guattari, F. (1996). *Soft Subversions. Chaosophy*. Semiotext(e).
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Han, B. C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Haraway, D. (2016). *Manifiesto de las especies de compañía*. Sans Soleil.
- Ingold, T. (2015). Being alive in a world without objects. En G. Harvey (ed.), *The Handbook of Contemporary Animism* (pp. 213-225). Routledge.
- Isaac, J. (1999). *Erving Goffman y la microsociología*. Gedisa.
- Jarmusch, J. (director). (2013). *Only lovers left alive* [película]. Sony Pictures Classics.
- Jelin, E. (2007). La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado. En M. Franco y F. Levín (comps.), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 307-340). Paidós.
- Johnstone, S. (ed.). (2008). *The everyday*. Whitechapel Gallery; MIT Press.
- Kafka, F. (2015). *Contemplación*. Barataria. (Trabajo original publicado en 1913)
- Katz, H. y C. Greiner. (2005). *Por uma teoria corpomídia. Ou a questão epistemológica do corpo*. Archivo Artea. <http://archivoarte.uclm.es/textos/por-uma-teoria-do-corpomidia-ou-a-questao-epistemologica-do-corpo>
- Kristeva, J. (1996). Freud: heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza (I. Vericat, trad.). *Debate Feminista*, 13, 359-368. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1996.13.313> (Trabajo original publicado en 1988)

- Lacan, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En J. D. Nasio (rev.), *Escritos I* (T. Tomás, trad.; pp. 99-105). Siglo XXI.
- Latour, B. (2008a). Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos a ciência. En J. Arriscado Nunes y R. Roque (eds.), *Sobre objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciencia* (pp. 39-61). Afrontamento.
- Latour, B. (2008b). *Reensamblar lo social*. Manantial.
- Le Guin, U. K. (2017). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Círculo de Tiza.
- Lefevre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.
- Levinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Antonio Machado Libros.
- Levinas, E. (1993). *El tiempo y el otro*. Paidós.
- López San Miguel, M. (2010, 5 de septiembre). La democracia consiste en permitir puntos de vista. *El Mundo*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-152631-2010-09-05.html>
- Lorde, A. (2010). *Zami. Una biomitografía*. Horas y horas.
- Martirio. (1994). He visto color [canción]. En *He visto color*. BMG Records.
- Mernissi, F. (2001). *El harén en Occidente*. Espasa Calpe.
- Mignolo, W. D. (2002). El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui. En D. Mato (ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (248-263) Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024619/18mignolo.pdf>
- Montaña, E., Torres, L. M., Abraham, E. M., Torres, E. y Pastor, G. (2005). Los espacios invisibles: Subordinación, marginalidad y exclusión de los territorios no irrigados en las tierras secas de Mendoza, Argentina. *Región y Sociedad*, 17(32), 3-32.
- Nagel, T. (1996). *Una visión de ningún lugar*. Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, J. L. (2015). *El sentido del mundo*. La Marca Editora.
- Navarro, L. (coord. y trad.). (1999). *Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968): vol. 1. La realización del arte, Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones*. Literatura Gris.
- Penn, S. (director). (2007). *Into the Wild* [película]. Paramount Pictures.
- Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. Verdehalago.

- Pérez Royo, V. (2011). Cómo hacer cosas nuevas con movimientos. *Telón de Fondo*, 14, 195-209. <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2019/01/Perez-Royo-Vic-cosas-nuevas-mov.pdf>
- Pérez Royo, V. (2017, 10 de septiembre). *Corpo em crise. Corporalidade e democracia*. Seminario Departamento de Artes Cênicas, Universidad Federal de Santa Catalina, Florianópolis, Brasil.
- Rancière, J. (2000). *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago.
- Reed, P. (2014). Logic and fiction: Notes on finance and the power of recursivity. En W. Neidich (ed.), *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part two* (pp. 77-92). Archive Books.
- Rimbaud, A. (1995). *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Hiperión.
- Rivera Cusicanqui, S. (1987). El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. *Temas Sociales*, 11, 49-64.
- Rolnik, S. (2010). El ocaso de la víctima: la creación se libra del rufián y se encuentra con la resistencia. *Zehar*, 68, 115-123.
- Rolnik, S. (2015). Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Concinnitas*, 1(26), 104-112. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104/14402>
- Rolnik, S. (2018) A la escucha de los afectos: Notas para combatir el inconsciente colonial-capitalístico. *Errata*, 19, 21-69. <https://revistaerrata.gov.co/contenido/la-escucha-de-los-afectos-notas-para-combatir-el-inconsciente-colonial-capitalistico>
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo*. Katz.
- Rosalía. (2022). Saoko [canción]. En *Motomami*. Columbia Records.
- Rubio Barredo, E. (2016). *Light Years Away* [audiovisual]. Kunstenwerkplaats PianoFabriek; Beursschouwburg, Kunstencentrum BUDA.
- Rubio Barredo, E. (2016). *Light Years Away*. [pieza escénica]. Kunstencentrum BUDA.
- Ruiz Serna, D. y Cairo, C. del. (2016). Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno. *Revista de Estudios Sociales*, 55, 193-204.
- Sánchez Ferlosio, C. (1975). Gallo rojo, gallo negro [canción]. En *Spanska motståndssånger. Canciones de la resistencia española*. Oktober.
- Sánchez, José. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.
- Slimani, L. (2022). *El perfume de las flores de noche*. Cabaret Voltaire.

- Sousa Santos, B. (2019). *Construyendo las epistemologías del Sur. Para un pensamiento alternativo de alternativas* (vol. I). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Stengers, I. (2010). *Cosmopolitics I*. University of Minnesota Press.
- Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica. *Pléyade*, 14, 17-41.
<https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/159>
- Szyborska, W. (2008). *Poesía no completa* (G. Beltrán y A. A. Murcia, eds. y trads.). Fondo de Cultura Económica.
- Vallaure, J. (2016). *La mitad (una celebración)* [pieza escénica].
- Vaneigem, R. (1997) *Tratado del saber vivir para las nuevas generaciones*. Anagrama. Trabajo original publicado en 1967)
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales*. Katz.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar*. Tinta Limón.
- Viveiros de Castro, E. (2016). El nativo relativo. *Avá*, 29, 29-69.
- Viveiros de Castro, E. (2018). *La inconstancia del alma salvaje*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Weber, M. (1998). *El político y el científico*. Alianza.
- Zaragocín, S. y Caretta, M. A. (2020). Cuerpo-territorio: A decolonial feminist geographical method for the study of embodiment. *Annals of the American Association of Geographers*, 111(5), 1503-1518.