

FABULANDO A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES Y DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Hernán Ulm (Universidad Federal Fluminense)
hernan_ulm@yahoo.com

Laura Navallo Museo Nacional/ Universidad Federal de Rio de Janeiro
(MN/UFRJ)
lauranavallo@yahoo.com.ar

Resumen

A la crisis de la narrativa histórica le sigue la necesidad de elaborar “políticas de la memoria” que fabulen el pasado y el presente en función de una nueva experiencia del porvenir (DELEUZE, *Qué es la filosofía; Crítica y clínica*). En este sentido, las políticas de la memoria han sido temas recurrentes en la producción artística, siendo un caso de estos la danza contemporánea. Aquello que “calla en las palabras” (GODARD) puede materializarse por medio de las imágenes y del modo que los cuerpos tienen de escenificar lo que el lenguaje no logra nombrar. Las coreografías de Wagner Schwartz (*Piranha*) y de la compañía de Lia Rodrigues (*Aquilo do que somos feitos*), son instancias en que los cuerpos en danza y las imágenes en movimiento dan cuenta de esa experiencia de la memoria por la que es posible presentar aquello que en vano el lenguaje intenta decir.

Palabras claves: danza contemporánea, cuerpo, imagen, memoria, fabulación

Resumo

À crise da narrativa histórica segue-lhe a necessidade de elaborar “políticas da memória” que fabulem o passado e o presente em função de uma experiência do porvir (DELEUZE, *Qué es la filosofía; Crítica y clínica*). Neste sentido, as políticas da memória têm sido temas recorrentes na produção artística, sendo um caso destes a dança contemporânea. Aquilo que “cala nas palavras” (GODARD) pode se materializar por meio das imagens e do modo em que os corpos têm de encenar o que a linguagem não consegue nomear. As coreografias de Wagner Schwartz (*Piranha*) e da cia. de Lia Rodrigues (*Aquilo do que somos feitos*), são instâncias em que os corpos em dança e as imagens em movimento dão conta dessa experiência da memória pela que é possível apresentar aquilo que em vão o linguagem intenta dizer.

Palavras Chaves: Dança contemporânea, corpo, imagem, memória, fabulação

1) La Fabulación como experiencia contrahistórica

La utopía no es un buen concepto: hay sobre todo una 'fabulación' común al pueblo y al arte. Es necesario retomar la noción bergsoniana de fabulación para darle un sentido político (Deleuze, 1990, p. 235)¹

Fabular es para Bergson un modo de invención de lazo social. Puesto que la inteligencia sólo tiene fines egoístas que llevarían al hombre a su autoaniquilación, la fabulación es una especie de instinto que obliga al hombre a inventar el lazo social por el cual poner freno a esos fines y elaborar los principios de una comunidad. La primera forma de la fabulación es la religión. Una vez que ésta puede ser superada, el arte y la literatura ocupan ese espacio para la creación libre². En este sentido, para Deleuze el arte es el resultado de la fabulación y toda creación se realiza para un pueblo que no existe. El arte es esa forma del pensamiento que a través de los afectos y los perceptos, es decir a través de bloques de sensaciones, destituye y desequilibra el modo de la experiencia humana³. Por ello, si la experiencia humana es el resultado de operaciones histórico políticas que inventaron un cuerpo organizado, el arte se presenta como una experimentación que fuera de ese proceso histórico, en su línea de fuga, pueda fabular otros cuerpos que abran el espacio de nuevas experiencias en el mundo⁴. En tal sentido, si la comunidad es el resultado histórico de la organización de lo sensible bajo la forma de un cuerpo abstracto

¹ DELEUZE, Gilles. *Contrôle et devenir*, en *Pourparlers*. France: Les Editions de Minuit, 1990. p. 235.

² Para estas ideas DELEUZE, Gilles; "Que es un acto de creación" en *Pourparlers*, France; Minuit; 1990. También DELEUZE, Gilles; *¿Qué es la filosofía?*; Argentina; Anagrama; 1996. Para el concepto de fabulación BERGSON, Henri; *Las dos fuentes de la moral y la religión*; México; Porrúa; 1990

³ Es importante señalar también que para Bergson la fabulación no pertenece a la imaginación. El desplazamiento resulta relevante para Deleuze. De esta forma Deleuze puede arrancar el ámbito de la creación artística del lugar que le había asignado la Modernidad en la estructuración del Sujeto. Fabular es una facultad de una existencia no humana. Si la imaginación era la facultad en la que el arte podía encontrar, era porque su material de trabajo eran las formas del tiempo y del espacio que la sensibilidad le entregaba. La fabulación crea más allá o más acá de las formas sensibles del espacio y el tiempo. De allí pues, su carácter no histórico.

⁴ Si la experiencia es el límite que define nuestro modo de existencia, experimentación es el modo de impugnar esos límites a los fines de liberar modos no humanos de existencia.

(el cuerpo organizado es apenas una abstracción política⁵), el pueblo es lo que la historia no puede narrar: la fabulación es contrahistórica; crea una experiencia que no proviene, que no nace de la historia y se dirige justamente contra esa forma de la experiencia que la historia ha determinado. La comunidad es demasiado territorial, la comunidad sólo existe en un territorio que la contiene y bajo la historia que la cuenta. El pueblo atraviesa los territorios, el pueblo se niega a establecerse en un lugar donde fijar residencia⁶. El pueblo es lo que el arte debe crear y por eso no hay imagen que lo pueda anticipar. Para este arte, el pueblo no es el resultado de la historia sino su salida, la única chance de liberación, su contraefectuación. Así, se trata de crear bloque de sensaciones que liberen otros cuerpos perceptivos que, quebrando el tejido de aquella organización temporal histórico-narrativa, realicen la fábula en que aquello que somos pueda devenir en algo que no nos contiene. Operar sobre los modos no históricos del tiempo significa trabajar sobre los modos de la memoria. Significa mostrar que otras formas del tiempo pueden ser creadas. La fabulación realiza un ejercicio político sobre la memoria que intenta liberar en ella y a partir de ella lo que calla en el orden organizado del cronos. Y esto porque el orden histórico organiza el tiempo según una sucesión de instantes a partir de la lógica causal. Cada momento es efecto del anterior y causa del siguiente y, por ello, nuestro presente resulta una fatalidad que sólo puede anticipar un destino ya escrito. Como intentaremos mostrar enseguida, el lugar de los cuerpos en la danza contemporánea será trabajado por los coreógrafos y bailarines seleccionados como una superficie en que la historia ha dejado sus marcas (para disciplinarlo o para castigarlo en sus intentos de transgresión) y, al mismo tiempo, una superficie en que la memoria ha dejado sus huellas silenciosas y que exige extraer, a partir de eso que calla en la palabra que nombra el orden de la historia, los principios coreográficos que no se deja atrapar por las redes de la organización identitaria.

⁵ Y no en vano la metáfora del cuerpo organizado suplanta a veces a la de la comunidad: ambas dibujan en su horizonte la abstracción de lo que ha sido reducido a la unidad.

⁶ Una clasificación clásica estructura al pueblo, a la nación y al Estado como fases consecutivas en la organización de una comunidad política. Si el pueblo se define por una identidad sin territorio, la nación fija la identidad a una frontera y el Estado la institucionaliza jurídicamente.

Frente a la historia, la memoria es un modelo temporal no causal ni sucesivo. La memoria, como señala con insistencia Didi Huberman partiendo de Aby Warburg, actualiza sus contenidos a partir del principio del anacronismo. Toda memoria es anacrónica porque en ella el pasado y el presente coexisten en nuestro ahora, estructurándose a partir de la tensión de lo virtual y lo actual. El pasado es siempre activo y presiona el presente bajo la forma de una virtualidad que el presente a su vez puede o no actualizar. Esto significa que recordar u olvidar son elementos constitutivos de lo que somos pero también que lo que permanece bajo la forma del olvido no ha, por ello, desaparecido: lo virtual es tan real como lo actual. No se trata, como bien mostraba ya Nietzsche, de recordarlo todo, sino más bien de poder seleccionar los recuerdos y los olvidos que serán útiles para nuestra vida. El olvido no es menos activo que el recuerdo y, como veremos luego, es su doble necesario. El olvido se ha inscripto como la sombra que el recuerdo presente proyecta sobre sí. Se trata en la memoria de la selección, del modo en que ella opera (voluntaria o involuntariamente) y de lo que se trama en aquello que olvidamos y aquello que podemos (y queremos) recordar. Toda fabulación parte de una doble política: una política del sentido contra la verdad de la historia, contra esa verdad que se quiere establecida en los documentos que estabilizan el pasado y de una política de la memoria que toma el pasado como el campo de batalla a partir del cual se actualizan los sentidos de nuestro presente. En ese doble desafío político toma los principios de su creación. Tanto el cuerpo de los bailarines como el cuerpo de quienes presenciamos sus obras, es un cuerpo abstracto marcado por la historia pero también afectado por los olvidos que la memoria no deja de producir. Afectar nuestro cuerpo, extraer de él nuevos afectos y nuevos perceptos exige del arte confrontar la fatalidad histórica para en tal desplazamiento dar lugar a ese pueblo siempre por venir que espera en el secreto de lo que calla, romper las fronteras de nuestro presente y ganar su actualidad. El pueblo por venir no está en el futuro que vendrá sino en las huellas que en el presente nos habita.

Bajo esta doble política de la memoria (aquella que la desplaza de la Historia y aquella que se debate en torno a los sentidos) se abre toda una serie

de cuestiones que la danza contemporánea viene a plantear: ¿cómo se ha constituido en la Historia nuestro cuerpo? ¿Cuáles cuerpos han debido quedar olvidados en la memoria para que este único cuerpo organizado se realice? ¿Bajo qué condiciones podemos liberar esos otros cuerpos que nos habitan? ¿Qué marcas ha dejado la violencia en nuestro cuerpo y que nos permiten ahora, bajo la forma anacrónica de la memoria, recuperar en eso que la historia olvida? La danza contemporánea es la instancia en la que las experimentación de los cuerpos violentados de la historia y los cuerpos olvidados en la memoria encuentran su lugar de combate, disputándose el tiempo que obturar o el que crea esos cuerpos que señalan la existencia de ese pueblo que (todavía) no existe.

2) Fabulando (cuerpos) a través de la danza contemporánea

En *Piranha* vemos al performer⁷ convulsionar la escena, convulsionarse con la escena al *beat* de la música electrónica. Esta imagen aparece por la combinación de la música, la luz, la vestimenta, la técnica de movimiento. Se nos presenta desde el inicio un cuerpo-imagen, una imagen-cuerpo: la materialidad de una imagen-cuerpo alcanzando la materialidad de nuestros cuerpos-imágenes. En un rincón de la sala, hacia la izquierda y en dirección a las profundidades del espacio escénico, la luz de un único cenital cayendo desde arriba, desdibuja el rostro del artista durante los treinta minutos de la presentación. Vestido de pantalón “*saruel*” blanco, en la levedad del algodón de una camiseta gris y las zapatillas combinando, el performer sacude su cuerpo en variaciones rítmicas, mientras la intensidad lumínica permanece y se prolonga el gesto dramático de *Piranha*.

Si, como sostiene Didi Huberman a partir de Freud, la sombra es el modo en que la muerte acompaña a los cuerpos, en la obra de Wagner Schwartz el cuerpo es capturado en toda su superficie por la fuerza de su sombra. El cuerpo

⁷ *Piranha*, de Wagner Schwartz, fue presenciada durante *Manifesta*, ocupación en el Teatro Cacilda Becker propuesta por Dyonee Boy, Gustavo Ciríaco, Lucía Russo, Marcela Levi e Marta Vieira (Programación Manifesta, setiembre de 2011). El trabajo contó de dos partes: “Piranha: Dramaturgia da Migração (vídeo)” y “Piranha (performance)”. Aquí describimos la performance.

es al mismo tiempo la intersección que produce la sombra y la superficie donde ésta se proyecta. De tal manera el cuerpo deshace los rasgos de lo que él mismo es. Y si el rostro es lo que da a nuestra existencia una identidad social⁸ ésta se borra ante el apareamiento de la sombra-muerte: esa imagen-cuerpo, ese cuerpo-imagen nos recubre por enteros.

En el círculo de luz la sombra baila con el cuerpo que ensombrece y así como el olvido es la condición del recuerdo, la sombra es condición de lo visible, habita en la luz durante los juegos oblicuos de la memoria y la visión. El cuerpo-imagen se torna superficie y en ella se inscribe el juego de la tensión de las fuerzas de la luz y de las sombras. Al fin y al cabo en los extremos las dos cegueras: la pura luz que nos ciega en su brillo, la pura noche que nos ciega en su penumbra. En los extremos la desaparición total del cuerpo. Algo se revela, en ese cuerpo que se vela, que constituye parte de nuestra comunidad, algo señala en él de la muerte que nos pertenece, algo nos muestra en él lo que nos hace perder nuestra pobre identidad.⁹

En “*Aquilo do que somos feitos*”¹⁰ de la Cia. Lia Rodrigues los “*cuerpos-materias*”¹¹ se muestran desnudos y deshacen su identidad explorando las posibilidades que tienen de desfigurarse, evitando devolver a los espectadores los rostros. La desfiguración y el apareamiento de imágenes no humanas se consiguen en este caso por la luz proyectada que desdibuja los contornos de los cuerpos. Encajados unos sobre otros, los cuerpos-materias generan imágenes monstruosas combinando delicadeza y erotismo, expandiendo sus límites al hacer surgir nuevas proporciones, nuevas formas de experimentación que ciertamente

⁸ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Mil Mesetas*. España: Pretextos, 2002.

⁹ Como ya mostró Kracauer en sus célebres análisis del expresionismo alemán en cine, el fascismo precisa del fuerte contraste de los claro-oscuros, de las nítidas separaciones entre el reino de la luz y el de las sombras. Iluminar para mejor oscurecer.

¹⁰ Fue creada por la coreógrafa carioca Lia Rodrigues en el año 2000. Vimos esta obra en noviembre de 2010 durante el Festival Panorama, en aquella ocasión se celebraron los veinte años de la compañía teniendo un espacio privilegiado en la programación del evento.

¹¹ Cuerpo-imagen, imagen-cuerpo son categorías construidas para esta oportunidad, mientras que “cuerpo-materia” es una categoría empleada por los miembros de la compañía Lia Rodrigues para referirse a su performance.

Cabe señalar que *Aquilo do que somos feitos* se estructura en dos partes, nos detendremos en el primer fragmento, la segunda parte emplea otros procedimientos coreográficos para componerse y precisaríamos de otros recursos analíticos para abordarlas. Podríamos escoger de la misma coreógrafa otras composiciones como *Formas Breves* o bien *Encarnado*.

nos desplazan. En otro momento, en la intensidad de la claridad absoluta del espacio escénico, los bailarines se presentan en hilera: de frente, de costado, dando las espaldas al público. Se amontonan, se separan, sus miradas nos detienen, nos comprometen a considerar esas vidas: cuerpos mutilados, cuerpos sin formas, cuerpos medidos por la antropometría, cuerpos de prisioneros a punto de ser fotografiados, cuerpos de fosa común. Se trata de una gama de colores humanos, de los más claro a los más oscuros y tamaños corporales diversos. En el ritmo cadenciado de una imagen a otra, en el ir conformándose nos muestran que *“aquello de lo que estamos hechos”*, no es aquello que las palabras dicen de nosotros. Estos cuerpos exceden las enumeraciones de nuestro lenguaje. Nadie sabe lo que puede un cuerpo: apenas queda la experimentación, la ida al límite, la frontera en que se podría desaparecer... Al salir de la sala no sabremos qué decir, no sabremos cómo comenzar a hablar, no tendremos nada para contar. La experiencia ha pasado y ningún relato la organiza, ninguna narración la contiene, ninguna historia la agota. El cuerpo calla en el lenguaje, es lo que hace callar al lenguaje. El sentido se niega a interpretarse en la palabra.

Así como el juego de luces y sombras desfigura los cuerpos y torna visible su materialidad, el movimiento los desorganiza, alterando también el espacio en el que se encuentran. Los movimientos generados por Wagner Schwartz se desparraman sobre toda la superficie de su cuerpo, éste es el locus de su danza. Es un movimiento que se realiza en el cono de luz que su propio cuerpo ocupa. El espacio escénico se ha condensado en él y, por ello no hay vacío, sino un topos ocupado por un cuerpo en movimiento que se agita sin desplazarse en el espacio. Curiosos por saber qué produce el movimiento lo atrapamos a veces en la respiración, en la oscilación del diafragma que a su vez provoca una repercusión vibrante en todos los músculos y en el esqueleto¹². En su performance aparece apenas un cuerpo que solo se estremece, va del pecho al estómago, a los brazos,

¹² Cabe mencionar que el vestuario del performer le permite generar este efecto de movimiento.

a las piernas, a la cabeza lentamente para modificar nuevamente su “*centro*”¹³ ¿No hay centros?! ¿Qué territorios abarca ese cuerpo? Una y otra vez, hasta casi tremiendo junto con él, nuestro cuerpo-imagen, nuestra propia imagen-cuerpo intenta atrapar, asir los lugares donde aparece el movimiento contagiado de aquel que frente a nosotros se deshace y sólo nos cabe deshacernos con él.

También desvanecemos y somos apelados por otro bloque de sensaciones al ver los cuerpos desnudos en hileras de los bailarines de la Cia. Lia Rodrigues. Estos se acuestan en el piso, presionan sus grasas dándoles nuevas formas. Descansan y en medio de la calma comienzan a tremer, a saltar sobre sí mismos como si recibieran shocks de electricidad. Se escurren por el piso atravesando todo el espacio escénico. Se arrastran sobre cada espectador, suplican clemencia y rompen cualquier sentido y resguardo de intimidad que los vestidos nos ofrecen. En el escurrirse por el suelo mientras sus carnes tiemblan nos producen asco, compasión, solidaridad, repugnancia, perplejidad, indiferencia. Una vez llegados a la pared opuesta, se apilan en un túmulo manifestando la vulnerabilidad de la vida que vienen a actualizar. *Aquilo do que somos feitos* actualiza las muertes de las guerras urbanas, citando otras guerras donde se sustrae la condición de humano de las personas y se evidencia que vida es vivible y lamentada y cuáles vidas merecen ser lloradas. Tristemente las filas de personas que están en un obituario constituyen el Estado. Por otro lado, la Cia. Lia Rodrigues nos invita a que nos enfrentemos con aquello que no puede ser representado y sin embargo se presenta afectando el modo de nuestra sensación.

En el breve círculo de luz que se instala en la sala oscura en la obra de Wagner Schwartz, es nuestra propia imagen-cuerpo la que se disuelve en el movimiento de la vida y de la muerte sobre el topos mínimo que nos presenta la obra. ¿Qué cuerpo es ese? ¿Qué cuerpo es este? ¿Cuál es el cuerpo que nos pertenece? Los gestos se repiten, recomienzan, se disuelven y vuelven a aparecer, en el momento de su fin en el recomienzo de otro movimiento (el

¹³ Se llama de “*centro*” la región baja de la columna vertebral. Esta región se mueve aunque durante la ejecución precisa tenerse cuidado y conciencia del resto de la columna. El *centro* forma parte del conocimiento de cualquier bailarín, esta conciencia corporal es una destreza que se adquiere. Probablemente este conocimiento se origine en técnicas orientales, entre las más difundida el yoga o el tai chi chuan. Esto último merecería una investigación de otro tipo.

gesto, al contrario de la pose, captura el movimiento en su incesante movilidad, la pose sólo retiene de él su instante de quietud, es el no movimiento de la vida. El gesto es la sombra del movimiento) y la obra sencillamente acabará cuando el cuerpo-imagen se detenga, la luz se apague, la sombra ya no exista (sólo la penumbra) y no haya más nada para ver.

3) Conclusión

Si de un lado la forma histórica del tiempo inventa un cuerpo abstracto, unificado y organizado y lo somete al imperio de la disciplina y lo castiga en sus transgresiones, si en ese sentido hay una Historia que ejerce su fuerza impidiendo las transformaciones de los cuerpos, por otro lado el arte fabula otros cuerpos inscritos en aquél. El arte presenta otras fuerzas que hacen de los cuerpos no el lugar de una unidad ni de una disolución sino el topos de una permanente transformación. Las obras de Wagner Schwartz y Lia Rodrigues no ofrecen sus cuerpos al sacrificio de la violencia sino que muestran los cuerpos, las imágenes-cuerpos, los cuerpos-materia que las fuerzas reactivas de la Historia no logran ni pueden domesticar. Son obras en las que el cuerpo huye hacia otras formas de la luz y de las sombras (Piranha, Wagner Schwartz) para inventarse sus propias diferencias o interpelan la corporalidad del espectador por la liberación de una lógica de las sensaciones que escapa a los usos estereotipados de la violencia y se vuelve contra ella con unos cuerpos que esta misma violencia ya no puede alcanzar. Nuestro presente está habitado por huellas que deben actualizarse. El arte toma esas huellas y construye fábulas. Esas fábulas no están en el futuro por venir. Esas fábulas se inscriben en nuestro presente. En los signos innombrables que gritan a nuestro alrededor y que nos exigen nuevas percepciones para recibirlos. Queda a nosotros la tarea de diagnosticar en qué silencio el pueblo, siempre por venir, hace las señas que lo harán crecer.

4) Referencias Bibliográficas

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. España: Paidós Studio: 1989.

----- . *Pourparlers*. France: Minuit, 1990.

----- . *Critique et Clinique*. France: Minuit, 1993.

----- . *l'île déserte et autres textes*. France: Minuit, 2002.

----- . *Deux regimes de fous*. France: Minuit, 2003.

DELEUZE, G.-GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. España : Era, 1999.

----- . *Mil mesetas*. España: Pretextos, 2002.

DELEUZE, G.-PARNET, C. *Diálogos*. España: Pre-textos, 1980.

DIDI HUBERMAN, G. *Devant l'image*. France: Minuit, 1990.

----- . *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. France: Minuit, 1992

----- . *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. France: Minuit, 2002.

----- . *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

----- . *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, 2008.

----- . *Remontages du temps subi*. France: Minuit, 2010.

----- . *Sobrevivência dos vaga-lumes*; Belo Horizonte: UFMG, 2011.

WARBURG, A. *Le rituel du serpent* (introduction par Joseph Leo Koerner et textes de Fritz Saxl et de Bernardetta Castelli Guidi). París: Ed. Macula, 2011.

----- . *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

----- . *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*; Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

----- . *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.