

LA ALTERIDAD COMO ESTADO DE CREACIÓN¹

Christine Greiner²

La alteridad siempre fue uno de los grandes temas de la humanidad y uno particularmente significativo para el arte. Pero después de los acontecimientos que marcaron la entrada en el nuevo milenio – como los atentados del 11 de septiembre, los ataques del Estado Islámico en Europa, la amenaza nuclear en Oriente y, por otro lado, las redes de resistencia como la Primavera Árabe y tantas otras manifestaciones políticas que ocuparon diversas ciudades – la alteridad parece haber invadido la vida cotidiana de forma brutal. En este sentido, una serie de discusiones resultan hoy inevitables, como por ejemplo, las relacionadas con las nociones de identidad, sujeto y formación de nuevos colectivos y comunidades.

Mi pregunta principal es: ¿cómo lidiar con estos cambios políticos en el ámbito epistemológico, de modo que podamos comprender el impacto de los procesos de creación? La producción bibliográfica que comenzó en el periodo de posguerra y se extendió hasta la década de los ochenta, que desestabilizó antiguos paradigmas filosóficos, ¿funciona todavía para tratar con los estados de crisis que se multiplican cada día y que reavivan el debate sobre el papel del cuerpo en las acciones político-performativas? ¿Las teorías del arte marcadas por las condiciones posmediáticas instauradas después de la década

1 Este texto foi originalmente publicado como um dos capítulos do livro **Componer el plural**: escena, cuerpo e política (2017) organizado pela editora Polígrafa (Barcelona). Dados catalográficos: ISBN: 978-84-343-1363-7; 340 páginas; idioma: castellano; *Colección Danza y Pensamiento*, nº 6. A TRADUÇÃO para o castelhano ficou a cargo de Marcela Canizo. A autora do presente artigo – *La alteridade como estado de creación* – Christine Greiner, gentilmente o cedeu para ser publicado no dossiê Arte e Comunicação da Revista Científica FAP.

2 Professora de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP) e leciona no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e no curso de Artes Corpo. É autora dos livros *Leitura do corpo no Japão* (2015), *Corpo em Crise* (2010), entre outros livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. Foi professora visitante na Université Paris 8, nas universidades japonesas de Rikkyo e Kansai Gaidai. Os principais temas de sua pesquisa são a cultura japonesa contemporânea, comunicação, artes e filosofia corporal. Desde 2003, dirige a coleção Body Readings em Annablume.
Email: christinegreiner3@gmail.com

de 1980³ y las zonas de indiferenciación entre la vida *on* y *off line* (y que se ampliaron con el cambio de milenio) han constituido nuevas formas de lidiar con esta diversidad de conocimientos?

El estudio de las relaciones de poder y de la constitución de los sujetos ya había abordado, en diversos frentes, la presencia fundamental del cuerpo, como fue demostrado por Georges Bataille, el Marqués de Sade, Michel Foucault y tantos otros autores cuyas investigaciones marcaron el siglo XX. Sin embargo, una gran parte de la bibliografía que analiza las consecuencias políticas de la alteridad (estudios culturales, poscoloniales, afro-orientalistas, etc.) continúa bajo el dominio de las llamadas prácticas discursivas, que se dan tanto en el ámbito académico, como en los textos de ficción y sus productos mediáticos.

Este ensayo tiene como objetivo probar otras maneras de formular la noción de alteridad, indagando sobre las singularidades en las formas de vida y, principalmente, en las experiencias artísticas que consideran la *alteridad como un estado de creación* que emerge, inevitablemente, de la crisis provocada por el extrañamiento de *aquello que no es lo mismo*. La propuesta no consiste solamente en formular un argumento, sino en buscar estrategias para lidiar con acciones que ponen al cuerpo en evidencia en situaciones de confrontación, con el fin de cuestionar la lógica dicotómica que subyace a la discusión y que parece cada vez más difícil de superar.

Sugiero entonces que el cuerpo del artista sea considerado como un contradispositivo de poder⁴. Como se trata de un asunto muy complejo y amplio, voy a concentrarme, inicialmente, en algunas hipótesis que consiguieron desestabilizar la constitución del binomio *yo* y *el otro* a partir de las narrativas del cuerpo, para a continuación discutir el *uso de los cuerpos* como fundamento de las relaciones de poder; finalmente, analizaré algunas experiencias clave de coreógrafos brasileños en relación a esta cuestión.

3 KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the north sea**: art in the age of the post-medium condition. Londres: Thames & Hudson, 2000.

4 En su libro *Profanaciones*, Giorgio Agamben explica que el contradispositivo es el que recupera para el uso común aquello que fue apartado. En el cuerpo del artista se encuentran capacidades para concebir la alteridad de la misma forma en que lo hace el organismo, o sea, como generadora de diversidad y no de forma dicotómica, tal y como ocurre en las prácticas discursivas que tienden a segmentar y reducir las nociones de yo y otro.

Al principio puede parecer que quiero “explicar” cómo funciona el organismo a partir de las conexiones entre cuerpo, cerebro y ambiente. Sin embargo, aunque exponga alguna información a este respecto, mi propuesta principal no es ésta, sino la de investigar cómo el cuerpo (y particularmente el cuerpo del artista) lidia con la alteridad a partir del movimiento, antes de constituirse como discurso.

Como explicaré más adelante, no hay posibilidad de constituir una narrativa fuera de la relación cuerpo-mente-ambiente. Sin embargo, la articulación discursiva tiende, muchas veces, a dicotomizar lo que de hecho nunca se restringió al binomio “yo y el otro”, especialmente en situaciones de confrontación. Una vez que se comprenda mejor cómo se da este proceso, tal vez sea posible admitir que la alteridad forma parte del flujo vital y que no está restringida a dicotomías. Algunas experiencias artísticas explicitan estos movimientos y por ello constituyen una parte importante de mi argumentación al final del texto.

Para desarrollar estas ideas, antes que nada, necesitamos ampliar la investigación a diversas redes de conocimiento. Al reunir, por ejemplo, las discusiones propuestas por neurólogos con las de los filósofos, se observa que existen dispositivos de poder que actúan profundamente en la constitución del conocimiento y en las creencias sobre lo que somos – en lo que se reconoce (o no) como “otro” –, así como en el establecimiento de juicios de valor. En estos contextos el arte se ha revelado esencial en la medida en que es apto para simular corporalmente estados de alteridad, explicitando el modo en que se constituyen las conexiones entre los flujos orgánicos, la internalización de los dispositivos de poder y de lo que se anuncia como la génesis del movimiento/ pensamiento. Mi hipótesis es que al hacer explícitas estas acciones internas y las circunstancias en las que los flujos se rompen, podremos reflexionar más claramente sobre nuestros modos de vida, nuestras elecciones y las particularidades de los procesos de creación.

LOS MARCADORES SOMÁTICOS Y LOS MAPAS DE LA ALTERIDAD

Cada vez que el organismo sufre algún tipo de perturbación, nota una sensación visceral desagradable. Por tratarse de una sensación corporal, el neurólogo Antonio Damasio denominó a este fenómeno *estado somático* (*soma* en griego significa “cuerpo”⁵). Asimismo observó que todo estado corporal «marca» una imagen o un flujo de imágenes como una especie de cartografía que el cerebro está realizando continuamente, mapeando lo que ocurre en el cuerpo. Así, Damasio llegó al *marcador somático*, cuya función sería llamar la atención hacia el resultado negativo de una acción, una especie de alarma automática que anuncia un peligro para el organismo. Cuando esto ocurre, el cuerpo puede rechazar inmediatamente la situación incómoda u optar por otras alternativas. Es importante notar que estos procesos no ocurren siempre conscientemente; por eso, algunas veces estos marcadores somáticos no son suficientes para tomar decisiones, lo que puede exigir un razonamiento que ayude a llegar a la decisión final. Incluso en estas situaciones, los marcadores están siempre presentes como la acción primordial del cuerpo que marca una imagen, detecta la perturbación e indica nuevas vías. Puede considerarse, entonces, que la experiencia de la alteridad que lidia con todo aquello que no es lo *mismo*, ese *estado otro*, accionado por algo, alguien, alguna circunstancia o idea diferente, se constituye como uno de nuestros principales operadores del movimiento.

El propio Damasio explica que el comportamiento personal y social se da junto con la constitución de las teorías de las mentes, las propias y de los otros. Teoría, en este contexto, significa un complejo de lecturas que el cuerpo (incluyendo el cerebro pero sin restringirse a él) hace de sí mismo, de los ambientes y de los posibles intercambios. Y al marcar la imagen de la diferencia, el cuerpo se hace disponible al cambio. Por ello toda teoría constituye, inevitablemente, una acción. Esto se refleja también en los modos de organización de los tres estados del yo. La primera fase sería lo que Damasio llama el *proto-yo*, un tipo de descripción neural de aspectos estables del organismo. El producto principal de estos mapeamientos que el cerebro hace del cuerpo son los sentimientos del cuerpo vivo, conocidos como sentimientos primordiales.

5 DAMÁSIO, Antonio. *O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

En la segunda fase hay un pulso a través del cual este *proto-yo* se ve modificado por las interacciones del organismo con otros objetos. Éstos pueden ser literalmente objetos como los comprendemos en el sentido común (lapicero, silla, bolsa, teléfono móvil, etc.), o cualquier otro signo, como por ejemplo persona, imagen, ambiente u otros. Hay una secuencia narrativa de imágenes que ligan estos objetos al organismo, a través de patrones coherentes que se organizan permanentemente como mapas. Tanto los objetos como el organismo se contaminan mutuamente y estos mapas neurales constituyen una especie de representación del modo en que el organismo se ve modificado al representarse objetos durante el proceso del pensamiento.

En la tercera fase, la que Damasio llama *yo autobiográfico*, los objetos de la biografía de un individuo crean nuevos pulsos ligados momentáneamente a un patrón coherente a gran escala. Se trata de un estado de creación de subjetividad, capacitación para la conciencia y la constitución de memorias, manipuladas por la imaginación y por la razón⁶.

Además de estas investigaciones de Damasio, existen otros estudios también dedicados a identificar la procesualidad del yo. En términos filosóficos, fue Gilbert Simondon quien explicó que, más que individuos, somos sobre todo procesos de individuación⁷. Aunque su recorrido esté más ligado a los estudios de ontogénesis de los seres vivos, sus hipótesis presentan semejanzas con las investigaciones de Damasio. Según Simondon, los griegos antiguos conocían la inestabilidad y la estabilidad, el movimiento y el reposo, pero no tenían claro lo que podría llamarse *metaestabilidad*. A su modo de ver, el estado metaestable sería justamente el que admitiría la energía potencial de un sistema y un aumento de la entropía.

Así, el proceso de individuación se entendería como un sistema metaestable y el individuo, más que una unidad o una identidad, podría ser considerado fruto de una acción que él llama *transducción*. Este tipo de acción *transductora* activaría un proceso a través del cual el ser está siempre desfasado respecto a sí mismo y se constituye en lo colectivo, en relación a aquello que es dispar. Por ello, todo sistema en estado de equilibrio metaestable

6 Jean-Pierre Changeux decía que el córtex prefrontal, donde se procesa gran parte de estas operaciones, puede considerarse un “generador de diversidad”, lo que en inglés sugiere el curioso acrónimo *God*.

7 SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. París: Aubier, 1989.

puede individuarse, pero conservando sus potencias y devenires. Nunca estará cerrado en sí mismo, sino que será siempre discontinuo en relación a aquello que es *otro* (mundo, ambiente, personas, objetos, etc.).

A diferencia de las identidades a priori y a la comprensión binaria de alteridad, con Damasio y Simondon las nociones de yo, individuo e identidad se vuelven dinámicas, porosas, inacabadas y desfasadas en relación a un *self* dado a priori; y pasan a relacionarse con la necesidad de repensar los grupos, evitando la noción de pueblo o masa homogénea.

Uno de los autores que se ha dedicado a este tema ha sido Paolo Virno, quien, para discutir el concepto de multitud, también tomó algunas hipótesis de Simondon y demostró cómo éstas rompieron con la creencia generalizada de que el individuo es algo que antecede al grupo y que, al estar en grupo, necesita deshacerse de algunas de sus características individuales, como si en el grupo se diluyera la identidad.

Para Virno, así como para Simondon, ocurriría justamente lo contrario. El grupo no sería algo que atenúa o perjudica la individuación, sino que constituye su potencia. Todo individuo preservaría (en contra de su voluntad) un nivel preindividual, una especie de fondo no estructurado que podría generar nuevas individuaciones. Se trataría, una vez más, del reconocimiento de una instancia metaestable en todo proceso de individuación que desfasaría al individuo de lo que lo cierra sobre sí.

A partir de esta propuesta, el individuo sería traducido como una singularidad individuada, cuya instancia del común lo haría apto para compartir las diferencias. Virno enfatizó el aspecto político de esta discusión en su libro *Gramática de la multitud* y otras publicaciones, en las que indagó sobre cómo sería posible alimentar la esfera de lo común, que sólo existe cuando se constituye colectivamente.⁸

Para ello, creó puentes importantes con el pensamiento marxista, sobre todo en lo que se refiere a las nociones de *general intellect* (la dimensión colectiva y social del trabajo intelectual) y del trabajo inmaterial (el tipo de trabajo que genera procesos y no

8 VIRNO, Paolo. **Gramática das Multidões, para uma análise das formas de vida contemporâneas.** Annablume, 2015.

necesariamente productos). De acuerdo con Virno, a partir de ahí podríamos revitalizar un *común procesual*, donde las instancias de lo individual y lo colectivo aparecerían desdibujadas todo el tiempo.

Gilles Deleuze también formó parte de esta discusión, siendo el primero en instaurar una rica conexión entre Simondon y Baruch Spinoza, y formulando la noción de *singularidad*, que inspiró a autores como Antonio Negri y Michael Hardt a concebir la diferencia entre pueblo y multitud.

De acuerdo con Negri y Hardt, la multitud sería un grupo de singularidades y no una masa homogénea, marcada por una identidad preconcebida a partir de parámetros como nacionalidad, territorio y sangre. La vida singular o “una vida”, como Deleuze lo formuló en su último texto⁹, estaría marcada por una especificidad vaga, en devenir, nunca acabada en sí misma.

Entre el murmullo del recién nacido y el de aquél que está al borde de la muerte, el lenguaje perdería su omnipresencia en relación a una textualidad corpórea que siempre ha existido, pero que, en estos estados limítrofes, parece ganar más visibilidad.

Aunque el modo de conceptualizar y generar términos no sea el mismo entre todos estos autores, hay una instancia de lo inacabado que determina la lectura de lo que se constituye como yo a partir de los cuerpos y de los ambientes; una especie de precariedad de la vida que no tiende necesariamente a la finitud sino, sobre todo, al devenir colectivo.

SURFEANDO EN FLUJOS

El investigador canadiense Brian Massumi¹⁰ destaca que esta transindividualidad (una instancia colectiva tácita) está presente en todos los ámbitos, incluso en la esfera de la economía. Su interpretación contradice en cierto modo la opinión generalizada, la cual identifica claramente las actitudes narcisistas y los procesos inmunitarios que debilitan la vida comunitaria y que fortalecen en cambio la competitividad – y todas las consecuencias

9 DELEUZE, Gilles. “L'immanence: une vie...”, *Philosophie*, 47, 1995.

10 MASSUMI, Brian. *The power at the End of the Economy*. Durham: Duke University Press, 2014.

nefastas que surgen a partir de las tentativas de mejorar la empleabilidad, incluso entre aquéllos que supuestamente no deberían someterse a estos dispositivos de poder, como es el caso de los artistas –.

A diferencia de este análisis, Massumi identifica un plano de inmanencia en el que el sistema económico y los sujetos estarían reunidos en un estado funcional de indistinción entre el momento en que la acción comienza y lo que está por venir. En ese tránsito identifica lo que llamará *ontopoder*, que sería tanto el “poder del devenir”, como el “poder de creación”. En este momento de *transducción*, para usar el término de Simondon, lo individual y transindividual se darían conjuntamente, constituyendo puentes inevitables entre redes de afectos y racionalidades. Desde este punto de vista, habría todo un proceso para alimentar los sistemas económicos que no implica solamente las decisiones conscientes. El nivel no consciente podría ser considerado también no personal (y sí transindividual). Por ello la noción de *self* se definiría mejor como un *movimiento* más que como una *substancia*. El flujo de imágenes migraría hacia dentro y hacia afuera del cuerpo, lo que haría de las decisiones algo que ocurre *a través* de nosotros y no *en* nosotros.

Es importante notar que Virno, Massumi, Simondon, Damasio y Deleuze se refieren a la constitución del individuo o del yo, siempre de forma necesariamente colectiva y discontinua, pero esto no exime a los sujetos de sus responsabilidades, como quizá podría parecer a primera vista. Se trata solo de reconocer que no hay un control absoluto ni una condición de individualización soberana.

Massumi llega a sugerir el término “dividualismo” que determinará especialmente las acciones de la microeconomía¹¹. En esta instancia de lo micro los procesos de percepción se tornan cada vez más significativos, porque la política del dividualismo trabaja más con las intensidades que con la satisfacción, creando escalas de cruce de sensibilidades. Las elecciones nunca son completamente individuales, sino que se dan en redes. Massumi llega incluso a decir que el control del individuo “surfea en flujos”.

11 MASSUMI, Brian. **The power at the End of the Economy**. Durham: Duke University Press, 2014 (p. 15).

No pretendo extenderme en el análisis de las hipótesis de estos autores, pero sí llamar la atención sobre un tema que subyace al debate: si existe una disponibilidad orgánica para todo aquello que no es lo mismo, si la propia noción de individuo se constituye a partir de una red de relaciones,

¿qué es lo que traba el flujo?

LOS MARCADORES DE TERRITORIOS Y LOS OPERADORES DE INMUNIZACIÓN

Para comprender qué tipo de dispositivos actúan rompiendo la dinámica metaestable de la vida, recurro al filósofo italiano Giorgio Agamben, que en 2014 finalizó sus estudios sobre *Homo sacer* con el sexto volumen de la serie titulada *El uso de los cuerpos*¹².

En el prólogo sugiere que solamente cuando el pensamiento haya sido capaz de encontrar el elemento político escondido en la clandestinidad de la existencia singular – más allá de la división entre lo público y lo privado, política y biografía, *zoe* y *bios* – será posible perfilar el contorno de una forma de vida y de un uso común de los cuerpos. Solo así “la política podrá salir de su mudez y la biografía individual de su idiotez.”¹³

En los últimos 20 años, Agamben ha llamado la atención sobre los enunciados invisibles que actúan sobre la existencia singular y sus acciones políticas. Muchos autores se han dedicado a buscar estas zonas de oscuridad, sugiriendo diferentes diagnósticos. Según Agamben, una clave importante está en la noción de uso del cuerpo: no del propio, sino del cuerpo que es otro.

Tal y como explica Agamben, esta cuestión aparece al comienzo de la *Política* de Aristóteles, cuando analiza la figura del esclavo. El esclavo nunca se pertenece a sí mismo, no se lo capacita para producir nada, sino que solamente se lo usa en un sentido práctico, como se emplea la ropa o una cama. El esclavo no sólo es propiedad del dueño, sino también parte de él. El uso de su cuerpo lo torna indistinto de quien lo manipula, como un utensilio que se maneja diariamente. En lugar de utilizar el propio brazo, mano o pierna, el dueño usa al esclavo; puede hacerlo de diversas formas, incluso sexualmente. El uso de este cuerpo *otro*, es, en este sentido, siempre improductivo. El esclavo no produce una

12 AGAMBEN, Giorgio. *L'Usage du Corps, homo sacer IV*, 2. París: Seuil, 2015.

13 *Ibíd.*, p. 22 (traducción mía).

obra o cualquier otra cosa que pueda ser identificada: actúa, pero no es autor de nada. Lo que interesa es solamente su acción mientras ésta ocurre. Su vida es una vida desnuda (*zoe*), situada en una zona de indistinción que diluye lo que sería él mismo respecto a quien ejerce el poder. De este modo, el esclavo solo es incluido en el ámbito de la humanidad a través de su propia exclusión, sin vida propia, ni existencia política.

En la Antigua Grecia, no había una separación categorizada entre sujeto y objeto, ya que esta dicotomía se formuló en la modernidad. Por eso Agamben argumenta que no sería adecuado, en este contexto, proponer una relación entre dueño y esclavo como si se tratase de una entre sujeto y objeto. Sería más apropiado en cambio pensar en una mediación entre dos vidas, en función de que la vida de esclavo se diluye en la vida del dueño por no tener ninguna finalidad propia y por no ser siquiera considerado propiamente una persona, sino solo un ser viviente cualquiera.

Si volvemos a Damasio y Simondon, podemos notar que, cognitivamente, el organismo nunca debería ser visto como una unidad sustantiva, cuya identidad fuera dada a priori. El individuo se da en fases, de forma discontinua y descentrada y en todas ellas se reconoce una instancia colectiva no individual y una singularidad metaestable, más que una identidad establecida a priori.

No obstante, la dinámica del uso del cuerpo a la que se refiere Agamben suscita otras preguntas. A veces hay una continuidad, una zona de indistinción entre el cuerpo de quien tiene poder y de quien no lo tiene. Esta conexión no produce nada, el uso del otro no se configura como una percepción de la diferencia capaz de generar un cambio: las individualidades son fásicas y cuentan con una preindividualidad de devenires, de modo que la relación de poder determina un uso de la vida del otro como utensilio indistinto de la suya propia. El esclavo ni siquiera puede ser reconocido como un objeto autónomo; representa una mediación accionada por el dueño que lo incluye en su vida, pero solamente para excluirlo. Así, lo que podría ser una diferencia movilizadora de nuevos modos de individuación o un pulso para narrativas proto y autobiográficas, se traduce en este caso como un mecanismo de incapacitación para la vida.

En vez de seguir los mapas cartografiados por los marcadores somáticos y la generación de diversidad, se percibe una demarcación de territorios para defender la propia vida, inmunizándola de sus antígenos ajenos. Se trata de una tentativa de privatizar y estabilizar los procesos de normalización, eliminando todo lo que podría representar algún tipo de diferencia y exterioridad. En un sentido similar, otro filósofo italiano, Roberto Esposito, dirá que la inmunidad es uno de los principales paradigmas a los que nos enfrentamos hoy.

En su libro *Immunitas*¹⁴ el otro sería solo una pequeña dosis de veneno internalizada para inmunizarnos de lo colectivo, siguiendo la lógica de la vacuna que incluye para excluir.

¿ES POSIBLE DESFASAR LA VIDA DE ESTOS DISPOSITIVOS DE PODER A TRAVÉS del arte?

La diferencia que las experiencias artísticas proponen se basa en que la acción de los marcadores somáticos va más allá del accionamiento de movimientos: no se da como acción habitual e invisible, sino que se convierte en una acción primaria de creación capaz de desestabilizar la relación entre *el uno y el otro*, porque ni el uno ni el otro están dados a priori: son procesuales, metaestables, dinámicos y sistémicos.

No obstante, del mismo modo que la plasticidad orgánica puede ser interceptada por los dispositivos de poder, tal y como sucede en la relación entre dueño y esclavo, también hay cambios en los procesos de creación que, muchas veces, los subordinan a los dispositivos de poder generados por los contextos políticoeconómicos. Una cuestión que afecta hoy a los artistas en el mundo entero es la diferencia temporal entre las estrategias creativas de entretenimiento y los procesos de creación, como comenta Pascal Gielen.¹⁵

El tiempo de la creación se ve comprometido, reduciéndose en ocasiones a mera exhibición. Además, me atrevo a decir que existe otro problema más: las estrategias creativas (las que no se constituyen como procesos de creación) lidian con lo mismo y no con aquello que podría desestabilizar los patrones vigentes (certezas, movimientos,

14 ESPÓSITO, Roberto. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Turín: Einaudi, 2002.

15 GIELEN, Pascal. *Criatividade e outros fundamentalismos*. Annablume, 2015.

narrativas y otros). Tal vez sea ésta la encrucijada con la que enfrentarse, no solamente en la práctica artística, sino también en todas las actividades que tratan con la producción de conocimiento.

¿Cómo seguir creyendo en los procesos de cambio y activándolos? Si los procesos inmunitarios perjudican las alianzas, por otro lado, hay una dimensión estética de la vida que insiste, produciendo una red de posibilidades. Tal vez podamos pensar lo mismo en relación con el arte. Está en vigor una producción artística macro, coherente con las expectativas del mercado y con todo aquello que ya es familiar y propenso a una buena recepción. Pero, simultáneamente, hay una microproducción artística, susceptible a las desestabilizaciones, al riesgo y a todo aquello que tiende a verse como fallo – ni uno ni otro, sino la negación de esta misma dicotomía –.

En este sentido resulta claro que las manifestaciones políticas que han establecido el enfrentamiento corporal en las calles no son similares a los procesos de creación artística. La diferencia está, justamente, en el modo de comprender la alteridad. En el caso de las protestas, la dicotomía y las identidades dadas a priori son el punto de partida que cada vez termina generando la negación o la exclusión del otro, como si la única posibilidad de sobrevivir fuese adherirse a la lógica de la inmunización.

No obstante, los procesos de creación artística (referentes a la microproducción) se alimentan de alteridad, en tanto que fortalecen su capacidad para desestabilizar las dicotomías y accionar la crisis sistémica que los constituye. No se trata de uno u otro, sino de explicitar la discontinuidad y alimentar la transindividualidad que no genera identidades estancadas.

La creación artística no tiene el compromiso de promover cambios sociales o políticos. Pero al dar visibilidad a los estados de crisis, explicita cuestiones no siempre evidentes en la vida cotidiana. Así, se establecen conexiones que pueden desestabilizar hábitos y creencias y abrir nuevas posibilidades. En este sentido, el estado de alteridad puede traducirse como un estado de creación. Dos ejemplos que evidencian esto son los nomadismos involuntarios y los estados de excepción. Ambos son absolutamente ambiguos:

por un lado parecen inmovilizar todos los procesos, pero por el otro, como sugiere el filósofo brasileño Vladimir Safatle, justamente el cuerpo desamparado, que no tiene nada que perder, es justamente el que puede actuar políticamente.¹⁶

Para Safatle, así como para Butler y Athanasiou,¹⁷ el desamparo crea vínculos por desposesión, al despojar al sujeto de los predicados que lo identifican. Un cuerpo político producido por el desamparo es un cuerpo en continua desposesión y desidentificación de sus determinaciones. Así es como el desamparo produce cuerpos erráticos capaces de generar cambios. En este sentido, la experiencia artística podría ser considerada un procedimiento de desamparo cognitivo que, al desidentificarse a sí misma y a los otros, se afirma en el ámbito de la vida común.

De cierta forma, esto fue lo que presenciamos entre las décadas de los sesenta y los setenta del siglo xx con tantas manifestaciones artísticas movilizadas por la necesidad de politizar la vida, de constituir comunidades y redes de resistencia. En Brasil, durante estas décadas surgieron las primeras experiencias que buscaban constituirse a partir de prácticas y no de la asunción de modelos a priori.

La situación política de la época estaba marcada por el régimen militar, que no daba apoyo económico a las artes y mucho menos a manifestaciones que pudieran ser consideradas vagamente subversivas.

Así, el hecho de desidentificarse podía ser interpretado como una acción colectiva contra una situación extrema. Cambiar los hábitos alimenticios, las creencias religiosas, usar drogas o probar nuevas formas de entrenamiento constituían estrategias para generar otro cuerpo, listo para actuar (o decidido a no hacerlo) y transformarse.

Inmersos ahora en la segunda década del nuevo milenio, nos enfrentamos a muchos de los dispositivos de poder que he señalado a lo largo de este texto. Todavía no se puede decir que exista, de hecho, un mercado para las artes escénicas en Brasil, aunque se hayan creado algunos apoyos. De hecho, algunos de ellos se han revelado perversos, al funcionar de modo discontinuo, sin llegar a conformar una política cultural. Han impuesto

16 SAFLATE, Vladimir. **O circuito dos afetos, corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

17 BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: the performative in the political**. Cambridge: Polity Press, 2013.

plazos muy cortos para la creación y han exigido resultados cuantificables, alimentando así la competitividad y haciendo frágil la formación de comunidades. Tal vez los procesos que han podido escapar a esto hayan sido los que han alimentado una micropolítica de acciones, optando por exponerse a la extrañeza que moviliza y determina somáticamente la diferencia.

MICROEXPERIENCIAS DE ARTISTAS BRASILEÑOS

Merece la pena examinar algunos casos de trabajos de coreógrafos que se mueven en ambientes y contextos bastante distintos entre sí. En sus experiencias, la alteridad puede emerger vinculada a tensiones culturales, a encuentros imaginarios, a modos de actuar políticamente o a cuestionamientos de patrones cognitivos a partir de los movimientos del cuerpo.

Comienzo por el proyecto *Coreoverações* de Thiago Granato¹⁸ que se encuentra en proceso y que generará una trilogía de solos. El primero fue *Treasures in the Dark* (2015-2016), concebido en parte durante su residencia en *Les Recollets* de París, de enero a marzo de 2015. En esta obra-proceso Granato decidió ensayar encuentros imaginarios con los coreógrafos fallecidos Lennie Dale (uno de los pioneros del jazz en Brasil e integrante del grupo *Dzi Croquettes*) y Tatsumi Hijikata (creador de la danza *butoh* en Japón).

La propuesta de Granato no fue recuperar literalmente gestos de jazz o de *butoh*, ni retomar sus coreografías. Su propuesta fue “conversar” con los artistas muertos, proponiendo un encuentro imaginario. El proceso parece haber disparado una exposición del cuerpo a una red de alteridades y metamorfosis que comenzaron a actuar de manera transductora entre movimientos, objetos, tiempos diversos, sonoridades e imágenes que resuenan en la escena entre luces y sombras. Al romper la relación entre yo y otro, su proceso de creación fue produciendo indeterminaciones, desestabilizando evidencias y apostando principalmente por discontinuidades y atravesamientos entre fragmentos y espectros. La

18 Thiago Granato comenzó su carrera como creador en 2008. Antes había bailado con grandes coreógrafos brasileños como Lia Rodrigues, João Saldanha, Cristian Duarte, o Thelma Bonavita, entre otros. En los últimos años ha participado en programas de residencia y cursos en Europa, especialmente en Alemania y Francia.

propuesta no consistía 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 entre vivos y muertos, movimientos e imágenes.

El punto de partida para la elección de este encuentro entre Lennie Dale y Tatsumi Hijikata fue el jazz. En el caso de Lennie Dale, la elección era evidente. En Brasil, él fue considerado un pionero; cuando llegó al país en los años sesenta ya tenía experiencia en espectáculos musicales norteamericanos. Enseguida se quedó maravillado con el movimiento musical de la *bossa nova* y a los pocos años trabajó con grandes cantantes como Elis Regina y muchos otros artistas de la danza y el teatro. Pero lo que marcó políticamente su carrera en Brasil fue el grupo *Dzi Croquettes*, creado en 1972 por Wagner Ribeiro de Souza, Bayard Tonelli, Reginaldo de Ply y Benedictus Lacerda, del que comenzó a formar parte cuando uno de sus alumnos de jazz, Ciro Barcellos, lo presentó a sus integrantes.

Inspirados en el *Bloco das Piranhas* que salía en el Carnaval de Río de Janeiro con todos los hombres vestidos de mujer, los *Dzi Croquettes* iniciaron sus actividades con un humor subversivo, en una época en que el país atravesaba una fase muy difícil, durante la dictadura militar. En realidad, más que una discusión de género, se trataba de una afirmación de singularidades y de la subversión de los parámetros opresores.

En relación a Hijikata, es necesario decir que en Tokio también había gran interés por el jazz, especialmente en los primeros años del *butoh*, y una presencia significativa de músicos de jazz en general en Japón. Hijikata había visto a la coreógrafa Katherine Dunham, iniciada en los rituales de vudú haitiano de los años cincuenta y se interesó particularmente por los aspectos que hacían del jazz una especie de grito de libertad en relación con los enfrentamientos entre negros y blancos. Llegó a pintarse el torso de negro para una *performance*, simulando movimientos peristálticos y un cuerpo acéfalo.

Para Granato, la especificidad de estas diferentes versiones del jazz y sus acciones políticas no constituyeron de forma literal la materia principal de su solo. No obstante, su modo particular de atravesar estas propuestas denota, antes que nada, una cierta metodología de metamorfosis centrada en un movimiento que atraviesa y se constituye en el cuerpo y en los objetos con los que interactúa en escena. A mi modo de ver esta apertura a la alteridad ocurre de forma más efectiva en el acto de compartir, que no se refiere tanto al intercambio

entre los artistas en su “encuentro imaginario”, sino sobre todo al modo de trabajar con las diferentes materialidades. En este caso, la no literalidad de las fuentes de investigación no constituye un punto débil, sino un estado de crisis de identidad propuesto por el artista, que se dedica a borrar los límites entre todos (Dale, Hijikata y Granato), constituyendo una comunidad electiva danzante.

Otro ejemplo importante es *La Bête* (2005 en Francia y 2015 en Brasil), concebido por Wagner Schwartz¹⁹ a partir de sus estudios sobre la artista Lygia Clark. La propuesta de Schwartz ensaya otro tipo de alteridad, muy diferente de la propuesta por Granato. El procedimiento del solo *La Bête* es, aparentemente, simple. El bailarín se expone totalmente desnudo en la platea, donde manipula una réplica de plástico de la escultura *O Bicho* de Lygia Clark.²⁰ Después de 10 minutos aproximadamente, pregunta a los espectadores si alguien quiere probar. Cuando el primer voluntario sube al escenario y está a punto de alcanzar la escultura, descubre que es en el cuerpo del propio bailarín donde debe probar.

En consonancia con las obras de Lygia Clark, el bailarín no sugiere ningún modelo, cuestionamiento o imagen a priori, todo debe ser construido en relación con... Cada tarde es imprevisible y de hecho la experiencia terminó creando una gran polémica en la medida en que el público fue asumiendo relaciones de poder con el artista al manipularlo de diversas maneras (cristo crucificado, marioneta, muñeco, contorsionista y otros muchos).

Durante las diversas representaciones, *La Bête* dejó de ser el cuerpo-escultura para convertirse en el cuerpo manipulado. Trabajar con la alteridad no es una novedad para Wagner Schwartz. Tal vez éste sea el tema implícito en toda su obra, que ha investigado de varias maneras, como por ejemplo, a partir de la mirada coreo- gráfica extranjera (*Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*, 2004), de estados de reclusión (*Piranha*, 2012) y otras experiencias que han roto no solo con los paradigmas segmentarios de lo ajeno, sino también con la segmentación entre lenguajes (*Mal Secreto* 2014, *Placebo* 2008, *Cleópatra* 2007).

19 Wagner Schwartz inició su carrera en 2003 con la obra *Finita*. Su formación fue en literatura, y siempre se interesó por los procesos de creación que transitan entre diferentes lenguajes (cine, música, literatura, danza y *performance*). El tema del extranjero está siempre presente en sus obras, en las que sigue un procedimiento o metodología que él mismo llama “dramaturgia de la migración”.

20 *Os Bichos* son obras construidas con placas de metal que comenzaron a ser creadas por Lygia Clark en la década de 1960.

En *Transobjeto* Schwartz revisita movimientos brasileños como el tropicalismo y la antropofagia²¹, los cuales proponían, cada cual a su modo, reflexiones sobre las posibilidades de la traducción como devoración y producción de subjetividad.

Para construir *Transobjeto*, la antropofagia se transformó en un procedimiento que se prueba sobre el cuerpo que danza, a partir de lo que el título original sugiere en la enumeración de los nombres de los artistas que forman parte de la red de pensamientos y referencias que se exponen en la coreografía: La Ribot, Pina Bausch, Carmen Miranda, Xavier Le Roy y el mismo Wagner Schwartz. En cierto modo, se trata de lo que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro reconoce como un perspectivismo amerindio, a través del cual el cambio de perspectiva para abordar algo o alguien no resulta en multiculturalismo, sino en un multinaturalismo que no se enfrenta apenas con la diversidad de prácticas discursivas y vocabularios, sino con la diversidad de cuerpos y modos de vida. En este sentido, no se preservan movimientos “originales”; la versión antropofágica de Schwartz desterritorializa a todos los coreógrafos que le impactaron, instaurando una multiplicidad de gestos, hablas, imágenes y sonoridades.

En *La Bête*, el aspecto de la alteridad que se da a ver, en cierto modo invierte este procedimiento: dado que el control de la acción no está en manos del coreógrafo, sino del público, la actuación se transforma en testimonio de la imposibilidad de afectar al otro, al haberse establecido muchas veces la relación de un uso improductivo, como el que se explicita en la investigación de Agamben sobre el esclavo, comentada más arriba. El uso del cuerpo del bailarín por parte del público expone de manera brutal la fragilidad del estatuto de persona. En vez de antropofagizar al otro, se explicitan las líneas abisales. Lo que se da a ver es, ante todo, una relación de poder. Este es un tema que ya había aparecido en la obra de Schwartz en *Piranha* (2009-2010). Aunque partiera de una investigación sobre la reclusión, el modo en el que la investigación de movimiento fue (literalmente) profundizando en el cuerpo, suscitó un estado de crisis que no llevó a la escena al otro manipulador, como ocurriría más tarde en *La Bête*, sino que mostró huellas de situaciones de riesgo en las que se pierde el control. En este caso, la alteridad se internaliza y pasa a actuar

21 Antropofagia se refiere aquí al movimiento cultural propuesto por el poeta brasileño Oswald de Andrade a comienzos de la década de 1920.

como un operador de desestabilización de la propia integridad del cuerpo invadido por la discontinuidad de movimientos (sonoros, corporales, de imagen) en forma de temblores, espasmos y otras reverberaciones.

Para finalizar, me gustaría mencionar un último ejemplo: el de la compañía de danza Lia Rodrigues.²²

En 2003, esta compañía se mudó al *Morro* de Timbau,²³ donde comenzó a colaborar con las Redes de la Maré, una de las favelas más grandes de Río de Janeiro. En 2007 inició un proyecto en la comunidad de Nueva Holanda que concluyó con la creación del Centro de Artes de la Maré. Desde entonces, las coreografías concebidas en este centro (*Pororoca*, *Piracema* y *Pindorama*) han trabajado con un torbellino de alteridades.

Sin embargo, lo que me parece más interesante es que la alteridad propuesta por Lia Rodrigues y sus bailarines no se posiciona de la forma más obvia, organizándose alrededor del yo y el otro y partiendo de criterios económicos o étnicos. El hecho de haber llevado su compañía a la favela de la Maré, no significa que transformara su proceso de creación artística en trabajo social; se trata en cambio de una lógica que internaliza el ambiente pero que no se desarrolla por vías pastorales ni colonialistas. Es la exposición al desamparo lo que más reverbera en sus coreografías, en el sentido comentado por Safatle de desidentificar a todos, despojándolos de sus categorías y dicotomías discursivas, como blanco o negro, educado o no educado, rico o pobre, entre otras. Hay algunas obras en las cuales estos procesos son más explícitos, como *Aquilo do que somos feitos* (2000)²⁴ y la trilogía *Pororoca* (2009), *Piracema* (2011) y *Pindorama* (2013).

22 Lia Rodrigues fundó la compañía que lleva su nombre en 1990. En 1992 creó el Festival Panorama de Danza en Rio de Janeiro y lo dirigió hasta 2005. Durante todos estos años se presentó en todo Brasil y en varios países, transitando prácticamente por todos los continentes. En Francia participó en 1981 en la puesta en escena original de May B, coreografía emblemática de Maguy Marin. Desde entonces se ha presentado regularmente en París y en otras ciudades francesas, donde ha recibido un apoyo fundamental, como por ejemplo del Teatro *Jean Vilar Vitry sur Seine*.

23 N. de la T. En general, lo barrios más pobres de Brasil, llamados favelas, se encuentran en las partes elevadas de las ciudades, como pequeñas colinas, llamadas morros.

24 El coreógrafo Thiago Granato, citado anteriormente, participó en una de las puestas en escena de *Aquilo de que somos feitos*, ("Aquellos de lo que estamos hechos") cuando integró la compañía Lia Rodrigues.

Aquilo do que somos feitos fue creado antes de mudarse a la Maré. No obstante, ya trata con una transformación del concepto de coreografía, aproximándolo a la noción de manifestación política. En las dos partes que componen esta experiencia coreográfica, lo que se manifiesta es el cuerpo de la forma más explícita que se pueda imaginar. No se trata sólo de presentar cuerpos desnudos en movimiento, sino, justamente, de mostrar aquello de lo que estamos hechos: identidades precarias y en proceso de deshacerse, acciones colectivas y discontinuidades, objetos, discursos, fragmentaciones corporales y todo tipo de ambigüedades. Lo que se explicita es un tipo de alteridad en estado de crisis que oscila entre lo que nos sostiene y lo que nos destruye.

*Pororoca*²⁵ crea flujos de bailarines en escena que representan el tema que generó la coreografía: la confrontación entre corrientes opuestas, las dificultades de convivencia, el choque entre diferencias.

En *Piracema*,²⁶ la investigación continúa y, a diferencia de la confrontación que generó el proyecto anterior, la propuesta consiste en trabajar de otros modos con la alteridad. Para ello, se crearon once solos que buscaban nuevos modos de cohabitación.

Lo que parece más motivador en estos trabajos es el modo en que se trata la relación con el entorno, en el caso de la favela. No se trata de normalizar o juzgar nada, sino de lidiar con la alteridad de la forma en la que se pronuncia con más fuerza: en el cuerpo colectivo.

Pindorama,²⁷ pieza que cierra la trilogía creada en la Maré, presenta a una mujer en escena tratando de sobrevivir en medio de aguas violentas (un gran plástico sacudido por bailarines). Sola en un torbellino de olas cada vez más intensas, ella se enfrenta con lo que le impide controlar sus propios movimientos. Poco a poco todos acaban inmersos en el torbellino, incluyendo al público que se ubica muy cerca de la *performance*, aboliendo la distancia del escenario a la italiana. La forma de implicar al público para romper la dicotomía

25 *Pororoca* significa “tronar” y se refiere a un fenómeno natural que representa el encuentro de las aguas del mar con la desembocadura del río Amazonas y sus afluentes.

26 *Piracema* se refiere al arduo viaje de los cardúmenes hacia el lugar de desove.

27 *Pindorama* es una palabra de origen tupí y corresponde al nombre que los pueblos originarios daban a Brasil, antes del descubrimiento por parte de Pedro Alvares Cabral.

entre quien hace y quien mira no emplea los procedimientos más habituales de invitación al público, sino que parte del propio uso del espacio y de la intensidad de movimientos que involucran a todos.

Granato, Schwartz y Rodriguez han probado modos muy diversos de tratar la alteridad. Sin embargo, lo que aparece de modo reincidente en sus procesos de creación es la apertura radical en relación a aquello que crea tensión y confrontación, que poco a poco se va transformando en un estado de creación. Tanto en éstas, como en otras experiencias coreográficas que he presenciado en Brasil y en otros países (principalmente en el Japón), se simula el proceso de marcación somática desestabilizante explicado más arriba, que enseguida se transforma a partir de la generación de singularidades. En estos casos, la marcación somática de la diferencia acciona una crisis sistémica que se distingue precisamente por demostrar aptitud para la creación. Así, incluso en circunstancias precarias en las que prevalece el estado de desamparo, la crisis sistémica se presenta como una posibilidad y no como un camuflaje de diferencias o una toxina de la normalidad que busque infectar la generación de movimientos encarcelándolos en modelos dados a priori. Hay muchas hipótesis que ya intentaron explicar por qué ocurre esto.

Hace diez años, cuando escribí el libro *O corpo. Pistas para estudos indisciplinares* (2005), trabajé con la propuesta del neurólogo V. V. Ramachandran, quien consideraba que la principal función del arte es accionar el sistema límbico. Cinco años después, en el libro *O corpo em crise. Curtocircuito das representações*, propuse el arte como el accionador de metáforas corporales de estados de crisis y, en 2015, en *Leituras do corpo no Japao e suas diásporas cognitivas*, comencé a considerar la cuestión de la alteridad de manera no dicotómica, (o sea, más allá de los enfrentamientos entre yo y otro, u Oriente y Occidente), sino en red, a partir de lo que denominé “cadenas perceptivas”, que, en vez de construir identidades, constituyen singularidades por medio de la acción de compartir.

Sin embargo, durante la escritura de este ensayo, al analizar las obras de los artistas citados y de otros cuyos trabajos he seguido en los últimos años, se me ocurrió considerar la alteridad como un estado de creación. Tal vez porque el movimiento es realmente el principio de la vida. Tal vez porque la precariedad es, finalmente, aquello de lo que estamos hechos.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **L'Usage du Corps. Homo sacer IV, 2.** Paris: Seuil, 2015. (Original: *L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2*, Vicenza: Neri Pozza, 2014).

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2015. Edição em castelhano: *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession: the performative in the political.** Cambridge: Polity Press, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais.** São Paulo: N-1, 2015.

CHANGEUX, Jean-Pierre. **L'Homme Neuronal.** Paris: Fayard, 1983.

DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. "L'immanence: une vie...", *Philosophie*, 47, 1995.

ESPÓSITO, Roberto. **Immunitas. Protezione e negazione della vita.** Turín: Einaudi, 2002. (Edición en castellano: *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Madrid y Buenos Aires: Amorrortu, 2005).

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos.** São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **O Corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas.** São Paulo: N-1, 2015.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition.** Londres: Thames & Hudson, 2000.

MASSUMI, Brian. **The power at the end of the economy.** Durham: Duke University Press, 2014.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Multidão. guerra e democracia na era do império.** trad. Clovis Marques. Record, 2004. (Edición en castellano: *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, Barcelona: Debate, 2004).

SAFLATE, Vladimir. **O circuito dos afetos, corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SIMONDON, Gilbert. **L'Individuation Psychique et Collective.** Paris: Aubier, 1989.

VIRNO, Paolo. **Gramática das Multidões. para uma análise das formas de vida contemporâneas.** Annablume, 2015. (Edición en castellano: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporâneas.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.)

Recebido em: 02/09/2019
Aceito em: 03/10/2019