



DEL EVENTO ESCÉNICO A SUS ENUNCIACIONES

Juliana Atuesta

Correo: juatuesta@javeriana.edu.co
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5009-6309>

Maestra en coreografía (Dance Unlimited, Artez Hogeschool voor de kunsten, Arnhem – Países Bajos) bailarina graduada de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, historiadora de la Universidad de los Andes y magister en coreografía de la escuela de artes ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten (Holanda). Es fundadora y directora del proyecto en educación y creación artística Danza Contexto.). Hace parte de los grupos de investigación en danza “Huellas y Tejidos” y “Danza Contexto”, así como del colectivo de creación interdisciplinar “La Perforadora”. Actualmente hace parte del equipo como profesora asistente del programa de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Bogotá-Colombia

Obra: Volume 18 No.1”
Foto: Rose Nahimana

Resumen

Del evento escénico a sus enunciaciones presenta una reflexión alrededor de las maneras como la memoria de la danza se construye a través de un escenario verbal y escrito en el que la danza extiende sus fronteras comunicativas. Una vez la danza desaparece como evento, esta reaparece desplazándose en el campo de la memoria como un proceso de diseminación que viaja a través de la palabra, del cuerpo, del texto, de la imagen y del sonido. Estas son las *enunciaciones* de la danza. Diferentes tipos de reapariciones reactivan la experiencia de la danza ensanchando las fronteras del evento e insertándose en la vida social. La danza es desplazada en el tiempo: ocurre, resuena y se mueve en el tiempo; y este desplazamiento de la danza en la memoria no está condensado como una unidad, o en una forma particular de la memoria, sino que las memorias de la danza componen un mundo complejo en el que resuenan muchos tipos de voz, de formatos, de escenarios, de protocolos y de políticas de la memoria. Este documento parte de la pregunta por la memoria de la danza como concepto y como práctica agenciada *en y por* el cuerpo, lo que conlleva a una reflexión que se sustenta en el análisis de las distintas escrituras que emergen en el contexto de la danza, así como en la misma práctica coreográfica que se convierte en un campo de investigación. En este texto presento la investigación coreográfica *Volume 18 No.1* realizada en el 2010 en el marco de mi maestría en coreografía.

Palabras clave: memoria, cuerpo, danza, evento, testigo.

Abstract

From the performance event to its enunciations presents a reflection on the ways in which memory of dance event is built through a verbal and written scenario in which dance extends its communicative borders. Once the dance disappears as an event, it reappears in the field of memory as a dissemination process that travels through the word, the body, the text, the image and the sound. These are enunciations that dance produces. Different types of reappearances reactivate dance experience, widening the borders of the event and inserting itself into social life. Dance is displaced in time: it happens, resonates and moves in time; and this displacement of dance in memory is not condensed as a unit, or in a particular form of memory, but the memories of dance make up a complex world in which many types of voices, formats, and scenarios resonates. This document starts from the question about the memory of dance as a concept and as a practice managed in and by the body, which leads to a reflection that is based on the analysis of different types of texts that emerge in the context of dance as well as in the same choreographic practice that becomes a field of research. In this text I present the choreographic research *Volume 18 No.1* carried out in 2010 within the framework of my master's degree in choreography.

Key words: memory, body, dance, event, witness.

Obra: Volume 18 No.1"
Foto: Rose Nahimana

the

arity

foot;



*Finalmente, cuando el susurro del terciopelo
o de la cortina envolviendo la oscuridad
está a punto de absorbernos a todos, cuando
nos damos cuenta que estamos en este último
acto, cuando alcanzamos el final de un camino,
el final de la ruta que algún día vivimos y
pensamos, hablamos y oramos, soñamos y
morimos, ¿Por qué actuar una parte?, ¿Por qué
hacer un movimiento? ¿Por qué escribir o leer?
(Phelan, 1998, 7)*

El evento

La vida y la muerte de la danza son temas que han abierto un campo de análisis alrededor de la dicotomía *conservabilidad-efimeralidad*. Peggy Phelan y Rebeca Schneider han planteado dos interesantes perspectivas frente a esta dicotomía. Peggy Phelan considera el evento escénico como un acto efímero en el que la danza solo tiene vida en tanto presencia. Según Phelan, la danza no puede ser conservada ni documentada. La danza sucede en la medida en que desaparece. Con esto, Phelan señala que la danza asume su existencia en función de su carácter efímero: “la danza irrumpe dentro de la visibilidad y desaparece en la memoria, dentro de los espectros de la invisibilidad y el subconsciente”. (1998, 128) Así es como la danza es un acto efímero que muere en el mismo momento en el que toma lugar, se hace presente en su facultad de tomar ventaja de su posibilidad de tornarse visible y de su imposibilidad de reproducirse. Si la vida de la danza sucede solo en el presente, su registro y su documentación

la conllevarían a participar en la circulación de la representación de representaciones ya que, una vez la danza se acaba, esta se vuelve otra cosa distinta a la danza. En este orden de ideas, Phelan se refiere a la danza en tanto evento que suscita la desaparición de esta en función de su naturaleza efímera.

Es por tanto que, siguiendo el pensamiento de Phelan, la danza se centra en su carácter como *evento*. El evento reposa en la duración oficial de la danza, en las horas, minutos y segundos que la delimitan dentro de un inicio y un final. Este es el tiempo que transcurre entre el momento en el que se apagan las luces del público y el aplauso (en las obras que hacen uso de este protocolo). De manera que la duración de la danza como evento está determinada por el encuentro entre los bailarines y los espectadores, donde la danza es mostrada como danza y en donde la danza es llamada *danza*. El evento escénico de la danza determina el momento en el que la danza toma lugar en un contexto que la moldea y la produce, pero a la vez este contexto también es agenciado, transformado y producido por tal evento constituyendo un punto manifiesto en los flujos del contexto cultural. Es así que el evento opera como un acto efímero y como un punto en la línea de la historia de nuestras culturas.

Por su parte, Rebeca Schneider, a diferencia de Phelan, considera que la danza no solo puede perdurar como materia sino como *carne*. (2001, 174) Para Schneider la danza se entiende a través de una perspectiva en la que esta perdura a través de un proceso de re-aparición que no solo se da material

y documentalmente, sino también física y emocionalmente. Las reminiscencias de la danza no pueden ser reducidas al documento, ni al objeto, ni a la dicotomía entre el hueso y la carne. Rebeca Schneider menciona que podemos aproximarnos a la danza, no como aquello que desaparece, sino como aquello que permanece de una manera distinta, la danza no desaparece, pero si reaparece. (2001, 176-179)

Lo interesante de estas dos perspectivas es que tanto Phelan como Schneider abren posibilidades de análisis para pensar la danza en contexto, sea un contexto en el que, según Phelan, la danza ocurre por desaparición o, en términos de Schneider, la danza nunca desaparece sino reaparece. Esto permite entender el desplazamiento del evento dentro de circunstancias en las que la danza se recuerda y se documenta, pero nunca permanece fija, no es disecada ni mimetizada. La danza permanece viva bajo diferentes condiciones y se percibe y se disfruta a través de diferentes lentes, sean los lentes de la documentación, del texto, de la voz, del lenguaje o del repertorio.

Lo que me llama la atención en este análisis es esa otra cara de la danza *más allá* de la danza como evento, lo que permite extender y diluir el tiempo de la danza en el contexto en el que ella aparece y desaparece, aparece y reaparece. Este es el momento después de los aplausos, después de que las luces han sido apagadas. Entonces ¿cómo operaría la danza si nos damos cuenta que ya dejó de ser?, ¿qué queda, ¿cómo puede la danza superar su naturaleza efímera? Estas preguntas nos conducen a comprender la

desaparición-reaparición dentro del entorno de la construcción de la memoria de la danza. La desaparición no implica que la danza muera, y la reaparición no implica que la danza se duplique o permanezca. La danza se desplaza y sobrevive en el canal de la memoria.

Volviendo al planteamiento de Peggy Phelan en el cual ella menciona que la danza desaparece en la memoria, se puede considerar la memoria como un entorno de apariciones, como territorio en el que la danza aún vive y, en este sentido, la danza no desaparece en la memoria, sino que reaparece transformando su original. A través de la memoria, la danza toma lugar en otros escenarios que están afuera de las franjas del teatro (considerando el lugar del teatro como el ejemplo convencional de las presentaciones de la danza). Por eso, los desplazamientos que la memoria genera propenden por la creación de nuevos encuentros y por la apertura de nuevas dinámicas en la relación de la danza con su contexto. Una vez la danza desaparece como evento, esta reaparece desplazándose en el campo de la memoria como un proceso de diseminación que viaja a través de la palabra, del cuerpo, del texto, de la imagen y del sonido. Estas son las *enunciaciones* de la danza. Diferentes tipos de reapariciones reactivan la experiencia de la danza ensanchando las fronteras del evento e insertándose en la vida social, en la política, en la economía y en la cultura.

La danza es desplazada en el tiempo: ocurre, resuena y se mueve en el tiempo. Este desplazamiento de la danza en la memoria no está condensado como una unidad, o en una

forma particular de la memoria, sino que las memorias de la danza componen un mundo complejo en el que resuenan muchos tipos de voz, de formatos, de escenarios, de protocolos y de políticas de la memoria. A continuación, abordaré algunas de las enunciaciones de la memoria de la danza que considero importantes a la hora de pensar en estos desplazamientos.

Los recuerdos

¿Cómo opera el acto de recordar la danza en un campo de reapariciones?

El acto de recordar la danza no solo se basa en lo que recordamos, sino también en la manera como pronunciamos eso que es recordado: *yo recuerdo que ese día a esa hora, yo estaba allí y...* Recordar es una acción que es enunciada en tiempo pretérito y es comunicada a través del lenguaje. Recordar la danza o los eventos de la danza, implica una postura selectiva y una percepción individual de quien recuerda. La memoria del recuerdo no opera como reconstrucción, pero sí como construcción de un presente en el que el recuerdo toma lugar. Por eso nos preguntamos: ¿cómo recordamos y cómo construimos nuestras versiones del pasado a la luz del presente?

El acto de recordar es también el acto de la enunciación de los recuerdos, de la construcción de la memoria canalizada a través del lenguaje, es la memoria comunicada y compartida con otros. Además, el recordar, como una de las primeras acciones conscientes de la memoria, se transforma en un acto de composición: el



recuerdo selecciona, pone en relación esta selección y finalmente le da un sentido. Con esto considero que, así un recuerdo de la danza sea transmitido a través del lenguaje, este recuerdo es producido en un tiempo presente. Nuestro *tiempo-presente* diseña y completa el rostro del pasado conjugado en el recuerdo. De hecho, lo que queda en la construcción de memoria es la manera en la que intervenimos en la producción de lo que recordamos, en la manera como el presente se reconoce aludido.

A continuación, presento un ejercicio en el que le he preguntado a algunas personas si recuerdan una obra de danza que les haya llamado la atención. Les he pedido que compartan ese recuerdo de manera escrita y que no mencionen el nombre de la obra ni del coreógrafo/a:

“Yo sentí lo que ellos sentían. Yo estaba sentada en la primera fila del público. Entonces tal vez por eso yo los sentía tanto. Yo sentí mi piel. A veces me encontré con las ganas de moverme con ellos. Yo era parte de la obra, porque ellos construyeron una atmósfera. Fue electrizante.

Poderoso

Tal vez en ese momento no fue tan fuerte; pero ahora yo lo recuerdo muy fuerte.

Sus caras, su piel, su sudor.” (Irene Cortina, 2010)

“Esperando afuera de un cuadrilátero. Locación: el centro de la ciudad. La gente está

hablando de la obra que acaban de ver.

Fuman cigarrillos. Clima fresco. Puerta abierta.

La audiencia toma lugar en sus asientos.

Esperando desde aquí.

El escenario es largo, pero no profundo.

En cada lado vemos un arco de piedra. Piedras blancas apiladas.

Negro. Una figura entra en el espacio. Desde el lado derecho, cuando la luz se acerca, se ve el cuerpo desnudo de un hombre sobre una mujer. Parece rápido y normal.

No es del todo provocativo. De alguna manera allí hay 5 cuerpos, todos llevan la desnudez como un vestuario. Veo sus rostros, sus músculos.” (Barbara Ebner, 2010)¹

“Una obra que trata del impacto de las redes sociales (la manera de transmisión y comunicación) en diferentes técnicas de la danza generando en el participante una opinión crítica con respecto al uso y la forma de acercamiento a las técnicas de la danza mediante las redes sociales.

Exposición, cotidianidad, transgresión, transformación vs deconstrucción.” (Junita Millán, 2019)

¹ *Estos recuerdos han sido tomados de mis estudiantes de una clase maestra que dicté en Artez School of Dance, Arnhem –Holanda en enero de 2010.*

“Esta obra me hizo sentir que la vida es mucho más que lo que la cotidianidad nos ofrece, que las limitaciones, aunque existen, podemos llevarlas a lo más mínimo. Entendí que por medio de los sentidos podemos llegar a un nivel muy elevado de sabiduría. Me conmovió pensar que detrás de nosotros hay 150.000 años de historia y hasta más, que somos una pequeña célula dentro del inimaginable universo y que nuestra vida solo tiene la importancia que le damos nosotros mismos.” (Fabiana Salgado, 2019)²

La manera como las personas escriben sobre sus recuerdos trae a la danza a un estado tridimensional de la experiencia: la experiencia de volver a la obra, la experiencia de la escritura y la experiencia que tiene el lector sobre el recuerdo de otro. De alguna manera varios de los recuerdos anteriormente expuestos se involucran en primera persona como parte de la obra. Involucran sus gustos, sus sensaciones, sus puntos de vista, sus experiencias hacen parte de la construcción de la memoria de una obra específica. Ellos y ellas se convierten en los bailarines y coreógrafos de estas memorias que son experiencias que toman lugar, no cuando presenciaron la obra, sino ahora. La obra se desplaza hacia el recuerdo de quien la observa y se transforma en una memoria escrita en la que, a través del lenguaje, reaparece invitando a que nuevas experiencias tomen sentido.

Por otro lado, están también los recuerdos que se traducen en una memoria mucho más efímera que la escritura, estos son los recuerdos que son transmitidos a nivel oral y que no quedan registrados a través de la escritura, del video o de una grabación. La narración oral de la memoria elude los procesos archivísticos que la materializan y la documentan, y esto es lo que hace que estas memorias germinen como experiencias del presente generadoras de encuentros entre el que habla y el que escucha. Este no es un encuentro con el documento, como si lo es en las memorias escritas; este es un encuentro entre cuerpos y entre la presencia de estos. Estamos frente a un tipo de experiencia que configura a la memoria a través de un canal que vincula el pensamiento con la voz y la voz con el cuerpo que enuncia el recuerdo. En suma, la experiencia de las memorias que se dan desde la oralidad implica la presencia física de dos o más cuerpos, implica que la memoria es efímera como el mismo evento de la danza lo fue; implica la presencia inmediata en la que no hay tiempo para elaborar el recuerdo, sino que es lo que es, si es olvido es olvido, si el recuerdo se desvía hacia otra parte, eso es, no hay espacio para la elaboración, para la revisión, ni para borrar y volver a escribir. Los recuerdos que aparecen con el solo hecho de preguntar, sin tanto tiempo para elaborarlos, sino desde la espontaneidad de la misma memoria. La memoria está siempre ahí de manera viva y permanente, y lo que hacemos al darle importancia es manejarla, moldearla, elaborarla, instigarla, hasta que eventualmente se materializa. Por eso, en este espacio en el que me pregunto por el recuerdo, considero pertinente partir de esa memoria efímera y casi

² *Estos recuerdos han sido tomados de mis estudiantes de la asignatura Repertorio de la danza en la Universidad Javeriana en febrero de 2019.*





Obra: Volume 18 No.1"
Foto: Rose Nahimana

inmediata que se activa con la motivación de la pregunta que invita a recordar.

Las reseñas

Producir, escribir y publicar reseñas de danza es una práctica que circunscribe el evento artístico reseñado dentro de un contexto lingüístico e intelectual en el que se propone interpretar, pensar, evaluar y valorar la danza en tanto evento individual que, de alguna manera, se considera importante rescatar para incluirlo dentro del bagaje de la memoria colectiva.

La enunciación del evento toma lugar dentro de un contexto lingüístico en donde la danza confronta un mundo complejo constituido por diferentes voces, formatos, y protocolos. Si bien, cada reseña se articula en contenedores de información parcial, con esto también se extienden las experiencias de la danza a través de redes políticas, económicas y sociales dentro del ámbito de la vida cotidiana.

El hecho de recordar y documentar la danza constituye un proceso que ocurre, no solo a través de los intereses e inquietudes individuales del escritor, sino también a través de configuraciones micropolíticas que permean las prácticas discursivas y las formas de documentación y diseminación de la información en donde se articulan protocolos de construcción de memoria. La documentación escrita de la danza hace parte de un juego político en donde la escritura, la documentación y la comunicación se hacen legítimas y en donde la danza es oficialmente evaluada y, por ende,

políticamente memorizada, asumiendo lo *político* como “lo importante, lo inescapable y el difícil intento de determinar relaciones de poder en un espacio dado.” (Ridout, 2009, 12) El poder opera desde un nivel en el que el cuerpo social manifiesta la memoria. No obstante, la política de la memoria se manifiesta particularmente en cada modo de producir los recuerdos de la danza. La memoria oral puede estar permeada por un sistema invisible de poder que empodera un común denominador en los discursos de los miembros de un campo artístico como es la danza, pero también en el campo de la documentación escrita, como es el caso de las reseñas, que hace parte de un contexto de legitimación de la comunicación.

Manteniendo la motivación de indagar en las maneras como se construye la memoria de la danza, las memorias escritas que expuse anteriormente son recuerdos de personas que escribieron por sugerencia personal, después de haberles pedido que lo hicieran. En este caso la memoria de la danza fue un ejercicio de comunicación de uno a uno. Por su parte, el campo político del arte en general se interroga por un tipo de memoria que hace parte de un sistema de comunicación mucho más amplio, y este es el sistema que determina los modos de escritura y de comunicación de la memoria del arte.³ Veamos, por ejemplo, la reseña sobre la

³ *Esta es una reflexión que hice durante mi estadía en Europa por lo que responde a la manera como opera la política del arte, y en especial de la escritura de la danza, en ese contexto en particular. Reconozco que la escritura de la danza en Colombia aún no hace parte de un sistema que se ha legitimado, lo que hace que el ejercicio de la escritura de reseñas de danza aún permanezca fuera de los circuitos de comunicación*



obra de Andrés Lagos *Las idénticas hermanas AIDS*, publicada en la Revista *El Cuerpoespín*.

Reseña escrita por Francisco Monroy:

“La saliva. El beso húmedo. La respiración jadeante. Los cuerpos lúbricos ensartados. Las ganas. Todo, entre hermanas. Seis personajes envueltos, envolventes, en actos de deseo, amor, poder y coqueteo. Putas de varios colores, formas, presencias. No importa a ciencia cierta si son hombres o mujeres, si son L, G, B, T, I o H. Fui seducido. En varias ocasiones quise ser invitado a sus juegos eróticos y coqueteos, compartir sus movimientos ondulantes o los fraseos de brazos. A mí también me dicen puta. El Bar Asilo se llenó de miradas atentas esperando un espectáculo, todos muy juiciosos sentaditos en las sillas. Mientras esperábamos, seis personajes andróginos comenzaron a tomar el espacio. Desde que entraron fueron el centro de atención, aunque intentaban mezclarse con nosotros. La obra inició el mismo momento en que ellos pisaron el bar, su presencia ya transformaba un espacio que poco a poco se fueron tomando, hasta llenarlo totalmente con su energía y acciones. Quisiera describirlos certeramente, pero la tarea puede resultar larga: cuero, tacones, medias de malla, transparencias, labial, sombras, piel, pelos; la

como la prensa. Existen proyectos que se han realizado de manera independiente como es el caso de la revista el Cuerpoespín que lleva un proceso de publicación interrumpido por la dificultad de su sostenibilidad; esto no es un portal que mantenga una regularidad en la publicación de escritos, reseñas, y ensayos sobre danza en la ciudad de Bogotá. Lo hace de manera independiente, de acuerdo a las necesidades y a sus posibilidades.

hermosa Brigitte, a la cabeza, de tacos rosados y minifalda. Durante las casi dos horas en las que transcurrió el performance la presencia latente de cada intérprete, su compromiso con el aquí y el ahora, nos tenían a todos con los sentidos a mil: sus rostros altivos, sus miradas orgullosas, el brillo sobre su cuerpo, su diversidad, su individualidad, su sexualidad. ¿Cómo no querer participar? No quiero imaginarme esta obra transgresora, (...), en un espacio convencional. El territorio que le pertenece es el de la noche y la fiesta. Hubiese querido que se quedaran entre nosotros un rato más, bailar con ellos, celebrar con ellos la vida y el cuerpo, huir también de la muerte y que me compartieran su brillo, su abrazo. El uso del espacio, circulante, aportaba igualmente a esa sensación de inmersión. El SIDA fue el tema principal que desató esta creación de La Resistencia-Colectivo de Artistas. En ella pude ver claramente el interés de la agrupación por romper los tabúes que trae dicha enfermedad, pues el enfermo, al ser tipificado como tal, entra en un proceso de clasificación, de estigmatización. Participé esta noche de una reconquista del terreno que el VIH nos quitó, el que habíamos creído ganar en la revolución sexual: afuera la vigilancia sobre tu cuerpo o el de tu vecino; bienvenido el goce, el amor; nada de miedo o fruto prohibido. Por eso me lleno de gratitud hacia este grupo de artistas, con la seguridad de que la suya es una empresa que muchos compartimos y que dará frutos. Nos revolucionaremos.” (Monroy, 2017)

El paradigma político del conocimiento representa algo que va más allá de una forma de transmisión: redefine el conocimiento mismo



Obra: "Identicas hermanas aids" de Andrés Lagos.
Foto: Joseph Felix

como aquello que puede ser transmitido y aquello que puede ser guardado. El conocimiento es información preservada y, en este sentido, una reseña de la danza hace parte de la construcción de un tipo de paradigma político de conservación del conocimiento de la danza.

Por otra parte, la danza se escribe para ser leída, memorizada y recordada colectivamente, y en este sentido la escritura de la danza es

una práctica que no solo canaliza e influencia formas colectivas de recordarla y evaluarla, sino que también establece qué debe ser recordado, materializado y documentado.

La pregunta por la documentación de la danza a través de la producción de reseñas se hace para invitar al lector a participar activamente en la producción de memoria de un arte como la danza, lo que abre otra pregunta sobre el tipo

de experiencias artísticas y sensibles que se generan a través de la documentación y, en este caso, a través de la lectura de reseñas de danza. La escritura de reseñas de danza no se piensa únicamente como un proceso de recordación, de validación de la existencia de la obra o de reconstrucción, sino también de construcción y composición. Si no se ha asistido al evento, por ejemplo, y el único canal para saber de la existencia de dicho evento es un texto o una reseña, ¿qué tipo de percepciones se generan en torno al evento? Seguramente se generan experiencias que surgen de la información, el tono y la forma del texto; experiencias particulares e individuales que, si bien remiten y se producen en función del evento que ya ha tenido lugar, éstas toman lugar en el tiempo presente, que es el tiempo en el que la danza se lee. Estas experiencias surgen a partir de la presencia del texto y de la ausencia del evento. Son experiencias que se independizan del evento original dando lugar a otro tipo de evento que, por el hecho de ser transmitido por un medio diferente como es el texto, esto no implica que la percepción de la danza por medio de la escritura no sea sensible, efímera o artística.

Una vez que un evento es transferido en una reseña, la reseña engendra algo que podríamos denominar un *evento lingüístico* en el que la lectura canaliza la experiencia del texto. Es en este encuentro entre el evento de la danza y su potencial lingüístico que se integran ambos procesos, comprendiéndolos como experiencias performáticas: la experiencia del evento como tal, pero también la experiencia del evento como texto.

De manera que consideramos la función de las reseñas de danza como una forma de documentación que no solo da lugar a una producción “post-performática” o después del evento, sino también funciona como instancia donde la danza se recrea, reaparece y se goza de la experiencia artística a través del uso del lenguaje en tanto presencia-representativa.

Bogotá es un contexto en el que la escritura y publicación de reseñas de la danza es casi incipiente, pero existen publicaciones virtuales con un enfoque independiente como es la revista virtual el *Cuerpoespín* que, desde el año 2010, vienen realizando un gran esfuerzo en la consolidación de esta plataforma de publicación de escritos y reseñas, en especial durante las temporadas de danza como es el caso del Festival Danza en la Ciudad. Por su parte, la revista británica *Dance Theater Journal* y la sección de danza de los periódicos como el *New York Times*, son publicaciones oficiales que se han instaurado como ejemplares fuentes de comunicación, legitimación y difusión de la danza en sus contextos.

De estas publicaciones he realizado una selección de reseñas que presento a continuación, en las que podremos percibir el traslado de la recordación hacia la responsabilidad de apropiar y plantear la memoria de la obra recordada, a lo que yo llamo “el acto de la memoria”.

“Feet (pigeon-toed) expressed the demented torpor of co-existence in brilliant tragicomic duet of domesticity. they were a spellbinding couple. Binding their own limbs

inwards and surveying each other like hawks for any sign of release, the pair expressed love as a complicity of willful self-restraint. With an awful intimacy, their body parts were rendered fascinatingly alien by a gaze of suspicion and familiarity that occasionally melted into desperate tenderness to the swell of the accordion. She stroked her hair with the sole of his foot; her leg in his arms flopped ridiculously at the knee to the swagger of the music. Every ingenious choreographic moment of a man and a woman made my skin prickle with feeling.” (Hale, 2002, 27)

“This theatrical introductory text on celebrity names worked well in this occasionally funny spin on the world of fashion. Whilst unsophisticated in its treatment of familiar and narcissistic industry, the observations on the subject were highly accessible and entertaining. As the mood developed, the literal illustration of tragedy beneath the façade –from the uncomfortablecoughingsequence to the effective grabbing movement- varied in its impact. As prima donna in his own choreography (...) overshadowed the other dancers, never shaking off the ensemble as supporting cast. However, his performance was completely engaging in a work that gave free reign to all the pretention required to demonstrate the superficiality of the beautiful people.” (Bailey, 2002, 26)

El contexto de la memoria de la danza que configura la escritura de las reseñas está permeado por la manera como una población particular de espectadores (intelectuales) recuerdan y viven la experiencia del evento. Este

contexto lo moldean en la manera de escribir y en el consecuente proceso de comunicación y difusión que se produce en la red (internet). Las reseñas de danza pasan por un canal de revisión, edición y corrección antes de ser publicadas. Aquellos que escriben lo hacen para ser leídos, de manera que ellos toman una cantidad de tiempo considerable en la producción del texto que va a ser publicado. Pero lo más interesante de esto es que ellos son los encargados de darle de nuevo vida a la obra y llevarla a nuevas audiencias que quizá no vieron la obra y nunca la verán. Por esto, el acto de escribir y leer reseñas se puede entender como un incentivo hacia la memoria de la danza en donde surgen las siguientes preguntas: ¿de qué manera los escritores de estas reseñas influyen los modos de recordar y de validar la danza como evento?, y ¿qué pasa si no hemos visto la obra y la reseña se convierte en el canal a través de cual la obra adquiere un nuevo valor, un nuevo público, una nueva vida?

El reseñar, en tanto acción que usa el tiempo pretérito como forma gramatical, anunciando la existencia de un evento que ha tenido lugar, y que ha sido transformado en lenguaje, tiene un tiempo propio. Lo que se enuncia genera una experiencia que trasciende el evento que ha tenido lugar y que genera la experiencia, tal vez, y por qué no, de un nuevo evento que es el evento del encuentro entre el texto y el lector.

Volume 18 No.1

Las dos preguntas anteriormente expuestas (¿de qué manera los escritores de



estas reseñas influyen los modos de recordar y de validar la danza como evento?, y ¿qué pasa si no hemos visto la obra y la reseña se convierte en el canal a través de cual la obra adquiere un nuevo valor, un nuevo público, una nueva vida?) fueron detonantes de una investigación coreográfica que inicié en el año 2008 y que cobró sentido en junio del 2010 como trabajo de grado de mi maestría en ArtEZ School of Arts (Holanda). *Volume 18 No.1* es el volumen y número de la revista *Dance Theater Journal* en la cual leí la reseña escrita por Catherine Hale *Lulu's Living Room (Evolution)*. Esta reseña fue el punto de partida para examinar la manera como imaginamos y originamos una obra como producto de la lectura de la reseña de una obra que nunca vi. La línea a través de la cual desarrollé esta investigación coreográfica fue la exploración de la acción operativa de las reseñas como memorias de la danza. En otras palabras, el foco de atención se centró en el momento en el que la memoria, no solo es producida por el que la escribe, sino cuando ésta produce algo en el lector. Si uno no ha visto la obra y uno está leyendo la reseña de esta obra, se puede tener la posibilidad de crear su propia versión de la obra, que es lo que yo llamo un “otro original”, lo que significa entonces entrar en un proceso de recreación a partir de los insumos, la información y las posibilidades estéticas que presenta la reseña a través de la palabra.

El momento en el que se tiene una experiencia estética de la danza desde la lectura, es lo que reactiva a la danza y lo que produce el “acto de la memoria”, y es allí donde yo centro mi atención: en el proceso en el que la palabra se

vuelve imaginación y en el que la imaginación se materializa en imagen. Desde la acción de leer, yo traslado la atención hacia la acción de crear lo que ha sido leído, cómo ha sido leído y dónde ha sido leído. Jorge Luis Borges dice que “cada lectura modifica su objeto”; (2006, 201) de manera que el lector es quien finalmente otorga el significado completando el sentido del texto. El libro, la obra, el texto y la historia están siempre en un estado inacabado y solo se completan una vez son leídos u observados. Es así como considero que la lectura funciona como una acción de recibir y esta recepción implica, a la vez, un acto de creación.

Volume 18 No.1 es un trabajo coreográfico en el que presento una reseña de danza como punto de encuentro entre escritor, lector, coreógrafos y espectadores; un encuentro entre materiales coreográficos, cuerpos ausentes y cuerpos presentes, en donde todos somos autores dependiendo del punto de vista desde el que planteamos la creación. Es por esto que *Volume 18 No.1* se plantea como un campo de exploración de las posibilidades que hay en los procesos de comprensión, imaginación y de experiencia frente al lenguaje. Esta investigación coreográfica se convirtió en una pregunta frente a las posibilidades que la danza tiene de crear sus propios procesos de ser escrita y leída, porque se piensa la danza desde la misma danza; y es por eso que la danza no termina después de que el evento ha tenido lugar. La danza permanece como trazo, como interpretación, y también como danza.

El espectador es quien observa con cierta expectativa, es quien asiste al evento artístico, y quien se sitúa en ese *otro* lado: el lado tenue, acogedor y colectivo dentro del teatro, en donde su presencia es generalmente abolida. El espectador no solo observa con expectativa, no solo asiste al evento artístico y no solo se sitúa en ese lado oscuro dentro del cual no puede ser juzgado; el que observa, llámese espectador, público, observador, asistente o invitado, comete un acto de participación dentro del *delito* del cual no puede ser obviado.

El que observa se convierte en un testigo y, como testigo, también escucha, siente, percibe, interpreta y por ende altera. A la hora de atestiguar, el testigo afecta la cosa observada y de esta manera es como emergen diferentes dramaturgias desde las tensiones que se generan en el diálogo obra – espectador/testigo. Es así que, como testigo, el espectador transforma lo visto y lo proyecta de nuevo como un acto creativo.

El listado que se presenta a continuación aborda este dilema espectador-testigo-creador en el desplazamiento de la danza hacia las esferas de la memoria. A partir de nueve pasos inconclusos se presenta el eterno ciclo de paradojas que traen consigo los intentos fallidos de definir quién es un creador y quien es un espectador, quien define y quien construye la memoria. El evento de la danza es un monstruo que se transforma cada vez que se produce en una cadena de memorias de largo aliento. La experiencia de la danza es un espacio compartido entre bailarines y espectadores, y esta experiencia de observar y

participar de la danza se extiende también hacia una experiencia en el campo de posibilidades que tiene la memoria de extenderla y transformarla.

Una vez la memoria de la danza se activa, esta la invita a transformarse, a formarse y a deformarse desde la emergencia permanente de una diversidad de formas. Transcender las fronteras de la danza como evento es asumir la danza como un cuerpo de piel traslúcida: como una forma abierta en sí misma pero también como una forma que pide ser abierta para prolongar su existencia en la construcción y diseminación de su memoria. De modo que la danza siempre está en un estado de convertirse en algo más.

Al igual que la danza, sus enunciaciones se comprenden como un acto de comunicación en donde la obra *original* ya está muy lejos de ser original y es su ausencia lo que hace legítima esta memoria. El poder ya no lo tiene el evento (la obra de danza), sino lo tiene la palabra, la voz, la letra, la imagen, la forma; y esto es lo que permite que reaparezca el pasado. Pero hablar y escribir sobre el pasado, no determina cómo será entendido, leído e interpretado. He aquí la incertidumbre de la frase, la inseguridad del discurso y la utopía del maestro. He aquí lo monstruoso, lo desconocido y lo inacabado; este es el secreto de la perdurabilidad de la memoria en el flujo de las incertidumbres de la danza.



Referencias

Borges Jorge Luis en SHERINGHAM Michel (2006), *Everyday life: theories and practices from surrealism to the present*, Oxford: Oxford University Press

Ridout Nicholas (2009) *Theater and ethics*, London: Palgrave Macmillan

Phelan Peggy and Jill Lane (editors) (1998) *The ends of performance*, New York: New York University Press

Phelan, Peggy (1993) *Unmarked, the politics of performance*, London: Routledge

Schneider Rebecca (2006) “Los restos de los escénicos (reelaboración)” en *Hacer Historia: reflexiones desde la práctica de la danza*, Madrid: Isabel de Naverán (ed.) Centro coreográfico galego, Mercat de les Flors, Institut del Teatre

Revistas y prensa

Hale, Catherine. 2002. “Lulu’s Living Room (Evolution) by Marianne Rouvier-Angeli, RESOLUTION!”, *Dance Theater Journal*, Vol.18: 27

Bailey, Frances. 2002. “Essential Beauty by Rachel Alexander and Samuel Grogan, RESOLUTION!” *Dance Theater Journal*, Vol.18: 26

Kourlas, Gia. 2009. “Seeking a new musicality in the sounds of silence”, Emanuel Gat: Winter Variations and

Silent Ballet”, *New York Times*, julio 15. <https://www.nytimes.com/2009/07/16/arts/dance/16emanuel.html>

Monroy, Francisco. 2017. “Me dicen Puta”, *El Cuerpoespín*, Noviembre 9. <http://www.elcuerpoespín.com.co/revista-digital/danza-en-la-ciudad/me-dicen-puta>