



CdL  
CUERPO DE LETRA  
DANZA Y  
PENSAMIENTO

**[#6]**

## **Componer el plural**

Escena, cuerpo, política

Victoria Pérez Royo (ed.)

Diego Agulló (ed.)

Santiago Alba Rico

Paulina Chamorro

Alice Chauchat

M<sup>a</sup> José Cifuentes

Itxaso Corral

Manuel Delgado

Cláudia Dias

Eleonora Fabião

Amador Fernández-Savater

Susan L. Foster

Christine Greiner

Amanda Piña

David Pérez

Paz Rojo

Fernando Quesada

José A. Sánchez

Mercat de les Flors

Institut del Teatre

Ediciones Polígrafa

Consejo Asesor de la colección CdL:

Carles Batlle, Francesc Casadesús, Jordi Fàbrega, Roberto Fratini, José Antonio Sánchez,  
Victòria Szpunberg

Edición y coordinación: Victoria Pérez Royo, Diego Agulló

Diseño de la colección: Roger Adam

Maquetación: Carlos J. Santos / Estudi Polígrafa

Corrección maqueta: Daniel García Raso

@ de esta edición: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa,

Barcelona, 2016

@ de los textos y traducciones: los autores

@ de las fotos: los autores; algunas de las imágenes publicadas están con licencia Creative

Commons para su uso y reproducción según indican los/las autoras.

Impresión y encuadernación: Gráficas Campàs, Barcelona

ISBN: 978-84-343-1363-7

Depósito legal: B- 13237-2016

Impreso en la Unión Europea. Printed in EU.

Reservados todos los derechos. Se prohíbe la reimpresión o reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento electrónico o mecánico, fotocopia o grabación o cualquier sistema de almacenamiento o recuperación de información, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

## Agradecimientos

Queremos agradecer, en primer lugar, a los y las autoras que han participado en este libro. Y también a varias personas con las que hemos mantenido diálogos muy enriquecedores respecto a él: Ana Buitrago, Quim Pujol, Marc Vives, Oihana Altube, Óscar Dasí, Magdalena Leite y Aníbal Conde. El apoyo, la escucha y los consejos de Idoia Zabaleta, Isabel de Naverán, José A. Sánchez, Anto Rodríguez, Juan Domínguez, Arantxa Martínez, Cesc Casadesús y Diana Delgado han sido fundamentales, muchas gracias. Agradecemos también a los y las compañeras de los proyectos de investigación Teatralidades Disidentes y a los y las participantes del programa de estudios Teatralidades Expandidas.

Victoria Pérez Royo y Diego Agulló (eds.)

## ÍNDICE

1. Componer el plural. Una introducción. Victoria Pérez Royo  
**p. 9**
2. Nosotros: marcos para instituir el plural. José A. Sánchez  
**p. 31**
3. Composición en tiempo real. Entrevista a Cláudia Dias. Victoria Pérez Royo y Diego Agulló  
**p. 57**
4. Coreografías de la protesta. Susan L. Foster  
**p. 71**
5. La carne y el tiempo. (Lecciones del aburrimiento). Santiago Alba Rico  
**p. 107**
6. Seis cuadros coreográficos. Itxaso Corral  
**p. 129**
7. La disolución de las masas en los movimientos sociales de última generación. Manuel Delgado  
**p. 141**
8. Ministerio de Asuntos del Movimiento. Amanda Piña y María José Cifuentes.  
**p. 165**

9. ¿Y si dejamos de ser (artistas)? Paz Rojo, David Pérez, Fernando Quesada y Paulina Chamorro  
**p. 199**

10. La asamblea y el campamento. Sobre la autoorganización de lo común. Amador Fernández-Savater  
**p. 243**

11. Compañeros, telépatas y otros dobles. Alice Chauchat  
**p. 273**

12. Una acción llamada *Línea*: encuentros con el encuentro. Eleonora Fabião  
**p. 289**

13. Alteridad como estado de creación. Christine Greiner  
**p. 319**

## **Componer el plural. Una introducción**

**Victoria Pérez Royo**

La expresión «componer el plural» implica dos fuerzas contrapuestas: una centrípeta y otra centrífuga. La primera denotada por el verbo «componer» (colocar junto a, unir, reunir) y la segunda sugerida por la presencia de «plural» (lo distinto, lo múltiple, lo divergente). Entre estas dos fuerzas, de reunión y de dispersión, de cristalización y de disolución, es donde se sitúa el nosotros<sup>1</sup>: en una situación móvil, cambiante, procesual y dinámica.

El plural en principio es sólo cuestión de número, no de consenso. Hablamos del plural cuando nos referimos a dos o más entidades singulares, no en relación al tipo de coexistencia que se desarrolle entre ellas. El plural se genera a partir de elementos que se pueden agrupar, pero sin necesidad de establecer una equivalencia entre ellos, sin que sus posiciones tengan que ser intercambiables. En el plural no interesa tanto la fusión de las entidades, como el reconocimiento de las diferencias que hay entre ellas. El nosotros que el plural fabrica no se entiende a partir de la suma de individuos, ni en su vertiente más reducida (tú + yo), ni en su vertiente más amplia (yo + tú + tú + tú + n), sino a partir del carácter móvil que le imprimen las afinidades y las diferencias irreconciliables de las entidades que lo componen.

Componer supone una acción. Implica que el nosotros no está dado, no es un estado o una substancia, sino que es el resultado de una práctica, de un proceso en el tiempo. Componer significa poner cosas juntas, articular su

relación en la búsqueda de un común entre los elementos. Pero la composición se sabe temporal y, aunque se cierre en un momento determinado en una figura concreta, sabemos que todo lo que se compone se puede descomponer para volver a articularse de otra manera.

Componer el plural es un ejercicio; pero no es un ejercicio gramatical, sino un entrenamiento práctico, vital, corporal, político, de configurar un nosotros. El nosotros al que este ejercicio apunta implica ajustes y reajustes, acuerdos temporales, constatación de diferencias irresolubles, posiciones divergentes. Apunta a una tensión entre la estabilidad y el orden, entre el acuerdo y el desacuerdo; o, en términos de danza, entre la improvisación y la coreografía, entre el bailar cada quien a su ritmo y el bailar al unísono. Y presta atención al papel del cuerpo en todo este proceso.

Los textos que se reúnen en este libro investigan algunos modos de componer el plural que se han dado en los últimos años en los movimientos ciudadanos recientes y en una buena parte de la escena contemporánea. En las plazas y en iniciativas políticas y sociales de los últimos años, así como en los estudios de artistas, teatros y festivales de artes escénicas se ha experimentado de manera intensa con lo que mueve nuestros cuerpos y lo que fomenta nuestra capacidad de acción; con las complejas dinámicas del nosotros, tales como los problemas en la toma horizontal de decisiones, o el difícil equilibrio entre la institución y el cambio; con la propuesta de estados de encuentro radicales y de apertura a la alteridad y a la aventura; en definitiva, con la necesidad de ensayar nuevas formas de democracia y de recuperar al menos parte del espacio público y político perdidos.

Y el libro mismo es resultado de un intento de componer lo plural a partir de los textos que hemos reunido: unos han sido escritos a partir de nuestra invitación, mientras que otros (los de Susan L. Foster y Eleonora Fabião) existían ya y los hemos traducido. Nuestro deseo ha sido el de crear una oportunidad para la reflexión a partir de las fricciones y las afinidades que se dan entre contribuciones muy diferentes, tanto en términos de estilo y formas de escritura, como de posiciones y pareceres sobre los temas abordados. En este libro se reúnen conversaciones, reflexiones, documentos e impresiones, textos de teoría política, sociológica y de artes escénicas. Hay concepciones irreconciliables del cuerpo y del nosotros. Hay escritu-

ras en las que el cuerpo ha dejado huella y otras en las que la escritura se ha hecho autónoma. La lectura que plantea el libro podría ser similar a la que propone Alice Chauchat con su práctica de danza «Al unísono, como una cuestión de hecho», un ejercicio mental y corporal para bailarines que, cada uno en su movimiento diverso, observa el conjunto como una danza al unísono. Esto permite pensar diversas composiciones, a la vez que hacer visibles relaciones quizá poco obvias entre textos que a primera vista pueden parecer divergentes.

Pero la fuerza que mueve a este libro no es sólo centrífuga, también hay muchos lugares de encuentro y de reunión. Por un lado, las artes escénicas, debido a su carácter en vivo y de encuentro colectivo, a su dimensión relacional y a su atención al cuerpo y a sus capacidades, potencias y energías, constituyen un terreno especialmente propicio para experimentar las dinámicas del nosotros y reflexionar sobre ellas. Las experiencias vividas en ciertas prácticas de la escena contemporánea coinciden con las preocupaciones que han motivado y movido el último ciclo de protestas y las iniciativas políticas surgidas en los últimos años, en las que el cuerpo, su movimiento y su fisicidad han desempeñado un rol muy importante al que es necesario atender. En este libro se entretajan las disciplinas y las perspectivas, de modo que ciertos conceptos de la teoría política se puedan aplicar al análisis y comprensión de prácticas artísticas, mientras que otras nociones más propias de las artes escénicas (cuerpo, corporalidad, coreografía o entrenamiento, por ejemplo) ayudan a acercarse desde una perspectiva nueva a las transformaciones políticas y sociales recientes.

## **Cuerpo y corporalidad**

El cuerpo no se opone a lo racional, no pertenece exclusivamente a la esfera de lo privado o de lo íntimo, ni ha de ser dejado de lado para entrar en la esfera de lo político. Las personas no sólo se reúnen y se manifiestan colectivamente motivadas por una convicción racional, o por medio de una argumentación convincente. Sus cuerpos no sólo responden a razones. Pero eso no quiere decir que lo que concierne a lo corporal sea irracional, descontrolado, espontáneo o meramente privado.

La propuesta de incluir el cuerpo como factor relevante para pensar la acción colectiva plantea una comprensión más compleja de lo político –hasta hace poco centrada exclusivamente en una dimensión cognitiva en la que se funda por ejemplo el modelo deliberativo de la democracia–. La inclusión de los afectos, las emociones y las pasiones en lo que se ha llamado el giro afectivo<sup>2</sup> ha contribuido a plantear las manifestaciones y reuniones de corte político desde una perspectiva más compleja que la heredada, la cual estaba fundada en la desconfianza recalcitrante de la cultura occidental respecto al cuerpo, confirmada además por una experiencia corporal pobre, resultado, en última instancia, de una falta de conciencia de sus procesos y de su funcionamiento en un nivel colectivo.

Manuel Delgado propone, en su texto en el presente volumen, un recorrido por las diferentes teorías que históricamente han tendido a considerar el fenómeno de las masas como lo opuesto al ideal político, racional y organizado, del público. Su páginas explican con claridad cómo se han conformado poco a poco las teorías y argumentos que han llevado históricamente, tanto desde posiciones reaccionarias como progresistas, a desatender manifestaciones colectivas en las que la fisicidad desempeña un papel relevante y a relegarlas al ámbito, de lo exclusivamente irracional y alienado, con lo que se imposibilita toda base para una convivencia democrática. De este modo, se ha llegado a concebir la acción colectiva como una disolución de la individualidad en el seno del grupo, atrapada en el fervor de una intensidad emocional invisible e inexplicable, lo que lleva a entender que la relación entre las personas que se sienten convocadas está fundada en las pasiones que mueven sus cuerpos de manera espontánea, automática, inmediata y por ello irracional e incontrolable.

Este tipo de argumentos ha llevado, quizá, a entender que las pasiones puedan ser movilizadas en proyectos antidemocráticos, lo que explica que en la teoría política se haya tendido a descuidar el cuerpo. Frente a esta concepción negativa y simplista de las emociones, el giro afectivo propone, entre otras cuestiones, una versión más desarrollada y compleja que reunirá cuerpo y mente en una resignificación de la acción colectiva. Las tendencias de estudio que se han abierto en este sentido abarcan perspectivas tan variadas como la consideración de las emociones en el origen de comportamientos

más auténticos, o su comprensión desde un punto de vista sociológico; unas teorías se interesan por las emociones de carácter personal, como el optimismo, la culpa o la vergüenza, mientras que otras se preocupan más bien por las pasiones como fuerzas afectivas necesariamente compartidas. Los afectos pueden ser considerados como una instancia informe e inombada de las experiencias del cuerpo o, en cambio, ser observados desde la perspectiva de las prácticas sociales y culturales. En definitiva, el giro afectivo propone vías de desarrollo múltiples que ofrecen explicaciones para superar el abismo previo existente entre los procesos corporales y las acciones políticas. Este desarrollo, que ha permitido incluir reflexiones sobre el papel del cuerpo en la política, es fundamental. Pero los términos en los que se mueve el debate recogido en este libro no son tanto intensidades o afectos, como prácticas, entrenamientos, hábitos, modos de estar, presencias, fisicidades y cinestésias<sup>3</sup>.

En una compilación de textos en la que participan once personas con una formación en prácticas corporales de las artes en vivo, hay una clara conciencia de los modos en los que los cuerpos aprenden unos con otros, se organizan, forman hábitos, se identifican, se mueven y son movidos. Los y las autoras saben que, en gran medida, las emociones y los afectos que se transmiten de cuerpo a cuerpo y se intercambian son posibles gracias al entrenamiento en una determinada corporalidad, en la fabricación de una fisicidad específica capaz de apelar a otros cuerpos, de moverlos, o de invitarlos a una relación empática. Por ello, uno de los ejes que vinculan una buena parte de los textos reunidos se define por la tensión entre los conceptos de cuerpo y corporalidad, entre una comprensión del cuerpo como entidad natural, ahistórica y de reacciones espontáneas, y la corporalidad como resultado de un entrenamiento y un aprendizaje. Aunque ninguno de los textos emplee esta diferenciación terminológica, es fundamental señalarla, ya que constituye la concepción de base que permite articular las diferentes perspectivas expresadas en ellos. Asimismo, ofrece una comprensión más cabal tanto de los procesos (por lo general desatendidos) que llevan a la movilización o la apatía, como de las dinámicas en la formación y organización corporal en grupos.

La corporalidad, tal y como se propone en este texto, se refiere a los modos aprendidos y construidos del cuerpo en su estar, presentarse, relacio-

narse y moverse con otros. La corporalidad puede ser más o menos consciente, su aprendizaje y fabricación pueden haber sido más o menos voluntarios o automáticos. Por ejemplo, en cada lenguaje de danza se propone una corporalidad determinada, resultado de un entrenamiento dedicado a fabricar una cinestesia particular orientada a quien mira. Cada estilo de danza, aparte de un lenguaje y una gramática de pasos y movimientos, también incluye una corporalidad específica, un tipo de presencia que en muchos casos no se incluye como parte del programa educativo explícito, sino que se incorpora y encarna por medio de la imitación de otros cuerpos que se consideran modelo, como el del profesor<sup>4</sup>.

Pero el término corporalidad no se refiere únicamente a fabricaciones en el ámbito del arte, sino también a los diferentes modos de estar, habitar, hacer y presentarse que no han sido resultado de un entrenamiento consciente, sino del aprendizaje cultural y social en una determinada geografía, un momento histórico concreto y dentro de una sociedad específica. Una evidencia del entrenamiento en corporalidades específicas, como por ejemplo, en una presencia que convoca silenciosamente, sería la protesta iniciada por Erdem Gündüz, conocido como «el hombre de pie», quien un día durante las protestas de mayo de 2013 en Turquía estuvo parado frente al centro cultural Atatürk, durante cuatro horas, sin ningún tipo de bandera, pancarta o mensaje. A través de lo que a primera vista podría parecer un mero estar de pie, fue capaz de convocar a muchos otros cuerpos a su alrededor, e incluso mucho más allá de las fronteras del país, creando un modo propio de protesta que se convirtió en viral. No es casual que Gündüz sea un bailarín, que tenga un cuerpo no sólo disciplinado en técnicas, sino también capacitado en la fabricación de cierto tipo de presencia, de fisicidad, en una determinada cinestesia<sup>5</sup>.

En el análisis de fenómenos colectivos, la corporalidad ofrece una posibilidad de lectura que contribuye a superar la desconfianza recalcitrante de la tradición occidental hacia el cuerpo, considerado durante demasiado tiempo como meramente indescifrable. La corporalidad permite también desvincular, al menos analíticamente, lo fisiológico de lo aprendido, a la par que favorece una observación detallada de las dinámicas de contagio y de relación. Esta tensión entre cuerpo y corporalidad, entre el cuerpo que somos naturalmente

y el cuerpo que aprendemos a ser, es la que permite entonces reconocer el valor de las prácticas de entrenamiento corporal, ya sea como parte de un programa artístico, como de uno social o político.

Precisamente esta cuestión la aborda Susan L. Foster, en su texto. Como investigadora de danza plantea una observación de los fenómenos de protesta desde la perspectiva del cuerpo, pero sin atender a valores estéticos. Con el fin de responder a la pregunta de qué nos hace movernos juntos, desecha una explicación basada en conexiones espontáneas entre cuerpos, en relaciones empáticas fundadas exclusivamente en principios físicos o fisiológicos. En lugar de ello, explica que ese estar juntos de las protestas es posible sólo por medio de una construcción y un cultivo de fisicidades específicas.

Santiago Alba Rico, por su parte, también se centra en el cuerpo, pero en lugar de observar el momento colectivo de la protesta, se interesa por los motivos que llevan a la acción, en concreto los que han impulsado a jóvenes árabes a autoinmolarse o los que han conducido al ciclo reciente de protestas en otras geografías. En su texto investiga con cuidado y detalle las bases físicas, existenciales y corporales que constituyen el detonante de una acción y que permiten el tránsito de unos cuerpos que se sentían como carne, carne aburrida y duradera, excluida y abandonada a un tiempo vacío, hacia un momento fugaz de cuerpo colectivo, intenso y con sentido.

La tensión entre cuerpo y corporalidad es también fundamental en los textos de Itxaso Corral y de Christine Greiner. La contribución al libro en el primer caso se plantea sobre todo como huella, un mapa de todo lo aprendido en el estar con otros, de lo «que ha pasado a formar parte de la musculatura» a lo largo de su experiencia en los colectivos La Porta y La Poderosa. En el texto se incluye tanto lo inasible de los cuerpos reunidos (plasmado en una abundancia de imágenes y referencias a vapores, atmósferas, gases, vibraciones, etc.), como las prácticas conscientes desarrolladas en estos colectivos y los principios por los que se guiaban (darse tiempo, escucha, concentración, atención, entre otros). En el caso de Christine Greiner, una visión neurofisiológica del cuerpo y sus relaciones se complementa con fabricaciones de corporalidades abiertas a la alteridad, posibilitadas gracias a diversas prácticas artísticas, en concreto del ámbito brasileño de las artes en vivo.



## Entrenarse en el plural

Andrew Hewitt parte de la siguiente premisa para articular su concepto de coreografía social: «Si el cuerpo con el que bailo y el cuerpo con el que trabajo y camino son uno y el mismo, necesariamente [...] debo suponer que todos los movimientos del cuerpo están, en mayor o menor medida, coreografiados»<sup>6</sup>. Defiende que el papel de la danza (y otras prácticas corporales) no se reduce a mera reproducción de la ideología hegemónica, sino que también es el lugar en el que se actualizan y ensayan diversas posibilidades sociales. Esta continuidad entre las esferas de lo real, posibilitada por medio del cuerpo, es fundamental con vistas a los modos de organizar disidencias en un plano a la par dancístico, social y político.

Si partimos entonces de que el cuerpo es una constante que atraviesa prácticas políticas, sociales, coreográficas, dancísticas, cotidianas, artísticas o estéticas entre otras, la danza, el ejercicio, o ciertas prácticas corporales no son entonces espacios fuera de lo político, lejos del ágora, sino ocasiones para reforzar los lazos sociales o, por el contrario, para reformar, conformar y reinventar los modos de estar juntos. El papel de lo físico es central en la agencia individual y social porque el cuerpo aprende: aprende a relacionarse con otros, aprende a leer las situaciones sociales, aprende a empatizar, aprende a sentirse apelado, aprende a crear barreras y defensas y aprende a olvidarse del otro. En definitiva, si el cuerpo aprende, si puede encarnar diferentes corporalidades y si éstas son las que determinan cómo estamos juntos, tiene sentido pensar en un entrenamiento favorable al proyecto democrático.

No estamos ya en democracia, sino que hay que ejercitarse en ella. Tal y como lo formula Martin Jay en referencia a los modos en los que el arte de acción y las artes del cuerpo favorecen la cultura democrática: «la democracia misma es un proceso, no un estado, es un proyecto incompleto»<sup>7</sup>; reflexión que es especialmente pertinente en relación con la creciente desconfianza y desapego respecto a las instituciones democráticas actuales. El ejercitarse en democracia supone involucrarse en un nivel práctico y cotidiano, corporal, desde las prácticas de estar, habitar, moverse y hacer. Este entrenamiento desde luego no puede consistir en una disciplina, o en

una homogeneización de la corporalidad. Ni tampoco implica el fomento de prácticas que únicamente favorezcan la empatía como modo de evitar conflictos. Un entrenamiento de este tipo no tiene como objetivo construir un nosotros identitario, duradero, o sin exclusión, sino que, tal y como sugieren diferentes textos en este libro, en todo caso parte de un consenso sobre las condiciones que permitan el respeto a otras personas (y a sus cuerpos), un acuerdo en la necesidad de fabricar lugares de encuentro. Pero, a partir de esa base, se trata de entrenamientos que respeten otras formas de estar y de hacer que reconozcan las diferentes corporalidades efectivas en cada momento, que tomen posiciones no sólo en función de su propio interés, que practiquen la escucha y la lectura de la situación, que permitan y respeten las diferencias, pero que a la par se manejen con la existencia de conflictos, entre otras cuestiones.

Varios textos de este libro recogen experiencias y reflexiones sobre este tipo de entrenamientos. La propuesta de Amanda Piña y Daniel Zimmermann con el Ministerio de Asuntos del Movimiento, por ejemplo, parte de la convicción de que la danza debe recuperarse como ejercicio colectivo que permita tanto reconsiderar nuestros modos de practicar lo social, como transformar en un sentido positivo y democrático la estructura y dinámicas de lo político. La coreografía en tiempo real, tal y como la explica Cláudia Dias en su entrevista, se organiza sobre todo a partir de una lectura muy atenta de lo que se pone en común en el grupo y de una construcción a partir de ella que consiste en articular posiciones divergentes en relación a lo que se va componiendo.

Este tipo de entrenamiento no se da únicamente en el ámbito cultural, sino también en entornos de acción política directa. Susan L. Foster plantea una nueva perspectiva en relación a las protestas que permite explorar el papel esencial de la fisicidad en la acción colectiva y la agencia individual. En su texto se dedica a mostrar los modos en los que ésta funciona gracias a tácticas aprendidas y desarrolladas tanto en los momentos de preparación como en los de acción, del entrenamiento corporal para sentirse en conexión con una comunidad de cuerpos que comparten la situación, ya sea desde la afinidad o la hostilidad.

## Coreografías del nosotros

El otro gran eje que vertebra las contribuciones de este libro reúne reflexiones sobre las dinámicas por las que se definen, se mueven y transforman los colectivos y las comunidades, lo que se podría llamar en lenguaje figurado «coreografías del nosotros». Con esta expresión me refiero a cuestiones como aquello que permite decir «nosotros» (la creación de una identidad, por efímera y precaria que pueda ser), los modos de operar del grupo en relación al consenso y al disenso, la tensión entre lo individual y lo colectivo, o el impulso instituyente frente a la tendencia a la institución, entre otras. Articulando una serie de relaciones entre los términos improvisación, coreografía y danza, quizá sea posible trazar la complejidad de las dinámicas de la acción colectiva como el otro hilo común que reúne en torno a sí las diferentes contribuciones del libro.

El significado del término «coreografía» ha experimentado muchos cambios a lo largo de su historia. Sus acepciones han sido muy diversas, aunque todas ellas remiten a cuestiones relacionadas con las dinámicas del nosotros en sus diferentes modos de articular los conceptos de escritura, cuerpo y relación, los cuales pueden servir como tropos para tratar los modos de pensar la vinculación entre norma, individuo y organización colectiva. No se trata con ello de estetizar la reflexión política mediante el uso de metáforas procedentes del ámbito de la danza, sino de pensar sobre los problemas que nos preocupan con nuevas palabras, mucho menos gastadas que las que solemos utilizar, así como de posibilitar quizá una nueva perspectiva por medio de la comparación con un área con la que, de hecho, se pueden descubrir muchas afinidades. Las diferentes definiciones de la coreografía y las funciones que ha asumido a lo largo del tiempo no son autónomas, no obedecen únicamente a un desarrollo interno de la disciplina dancística, sino que se dan en paralelo y en consonancia con una serie de actitudes, ideologías y prácticas culturales e históricas que han configurado nuestros cuerpos actuales. Por ello, esas diferentes definiciones y prácticas de la coreografía a las que me referiré no sólo sirven como nuevas metáforas con las que abordar las dinámicas del nosotros, sino que también son útiles para aproximarnos a las maneras en las que concebimos hoy en día el cuerpo y sus relaciones con otros, nuestra manera de movernos y quizá también nuestras movilizaciones.

## Coreografía como olvido parcial de la relación entre cuerpos

En la segunda mitad del siglo xvii el rey Luis XIV le pide al maestro Pierre Beauchamp hacer comprensible la danza en papel, desarrollar un método de escritura que permita trasladar los movimientos del cuerpo a signos gráficos, de modo que sea posible el aprendizaje de la danza sin una instrucción personal. Mediante la traducción del movimiento que realiza la coreografía, se opera una separación entre el cuerpo que enseña y el cuerpo que aprende, de modo que se olvidan en parte factores hasta ese momento fundamentales de la danza, como las formas de transmisión que operan por mimesis, copia, empatía, etc. La danza se abstrae parcialmente de sus elementos hasta ese momento más esenciales, como el flujo de organización y reorganización de los cuerpos en el espacio, con sus varios ajustes, o las relaciones de interdependencia entre los bailarines. De este modo, con la coreografía sugiere una economía corporal totalmente nueva<sup>8</sup> en la que los cuerpos no se muestran en su mutua interdependencia, sino que el cuerpo individual, que ha aprendido los movimientos directamente del papel, tiene otro referente: el movimiento que preexiste, el cual, en lugar de invitarle a la relación con otros, lo convierte en un virtuoso de la reproducción.

Esta sería una buena descripción de nuestras coreografías sociales, de nuestra experiencia contemporánea de estar juntos, a las que Bojana Kunst denomina «socialización en el aislamiento»<sup>9</sup>. Las ciudades y su masificación favorecen que los individuos no estén casi nunca en soledad, pero las dinámicas de precarización en las sociedades democráticas contemporáneas y la sensación de inseguridad personal que promueven, conducen a una convivencia social de aislamiento; así, cada individuo procura una actuación lo más eficiente posible, olvidando parcialmente la vulnerabilidad que nos constituye como seres humanos y que propiciaría la mutua interdependencia. Tal y como explica Kunst, aunque los canales de comunicación se multipliquen y sean cada vez más veloces, los modos de solidaridad y las dinámicas de sentir con el otro disminuyen progresivamente.

En relación a esta situación, la de una coreografía social que ha sido aislada en gran medida de las relaciones intercorporales, del contagio o de la empatía, surge una de las preocupaciones compartidas por una buena parte de los textos de este libro y de las prácticas escénicas que se recogen

en él: ¿cuáles son las condiciones para fabricar un nosotros? ¿Qué formas de agrupación son posibles hoy en día? ¿Qué es lo que permite identificarnos como una comunidad, aunque sea temporal y precaria? En torno a estas preguntas, entre otras, se estructura el texto de José A. Sánchez, dedicado a la articulación del concepto de marco, muy útil para pensar la institución y las dinámicas del nosotros. Los marcos posibilitan una experiencia de realidad mediante unas reglas de juego sociales y un sentido parcialmente dado de antemano que permite relajar la angustia y la responsabilidad de jugarnos continuamente la identidad en relación con los otros. La función de la práctica artística, entre la ficción y lo real, sería la de desestabilizar los marcos, permitiendo otras articulaciones del nosotros durante ciertos momentos de autonomía. Una comunidad inesencial de este tipo quizá se organice en torno a la práctica del plano secuencia, explicada en el texto del colectivo *¿Y si dejamos de ser artistas?*, que se propone como un marco continuamente cambiante, en proceso («en obras»), capaz de albergar cualquier acción siempre y cuando se proponga en relación a lo que se está haciendo. Se trata de una práctica que fabrica un nosotros a través de la acción colectiva, de una manera de «representar sin representarnos, de asociar disociando». En esta práctica, la articulación entre el yo y el nosotros se cuida con especial interés, ya que es uno de los problemas fundamentales de las coreografías del nosotros. De ahí la reflexión que José A. Sánchez dedica al anonimato y a lo impersonal en la multitud, o a lo que llamaban en *¿Y si dejamos de ser artistas?* «prácticas de vaciamiento del sujeto» o «cuerpos en continua desposesión».

Por otro lado, varios de los ejercicios y los experimentos que se recogen en el libro apuntan también a recuperar la potencia de la reunión y el carácter empoderador y vital que presenta. A ella hacen referencia Eleonora Fabião en la *Línea* con su particular concepto de amistad, Susan L. Foster con la alegría que produce en las manifestaciones la confianza en la posibilidad de cambio que se refleja en los cuerpos reunidos, Santiago Alba Rico con la resurrección de cuerpos mortecinos en los momentos de revolución, o Itxaso Corral con los «cuerpos que desean la celebración y el grito», los «cuerpos involucrados», «dispuestos al vivir», entre otras muchas expresiones de vitalidad colectiva.

### **Coreografía e improvisación. Entre lo instituido y lo instituyente**

En 1700, Raoul Auger Feuillet publicó el libro *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, que consistía en un sistema de notación en papel elaborada a partir del camino abierto por su maestro Beauchamp. La coreografía, en tanto escritura, notación, fijación de un movimiento, traducción de un cuerpo y de su movimiento a palabras y símbolos, implicaba una separación de la danza respecto al cuerpo, del movimiento y de la acción respecto a su soporte físico. Esto conlleva una serie de transformaciones radicales: por un lado, se produce una abstracción del contexto específico en el que el cuerpo baila, para, en cambio, situar la danza en un espacio geométrico, despojado de cualidades específicas. La notación en ese momento toma los cientos de danzas regionales, muy diversas cultural e históricamente, y las homogeneiza en un solo lenguaje universal, organizado en torno a parámetros básicos y más abstractos tales como dirección, orientación espacial, tiempo, etc., y en relación a reglas geométricas precisas. Por otro lado, el valor del movimiento mismo se transforma: mientras que previamente su sentido se determinaba en relación a la situación concreta y a los cuerpos implicados en ella, ahora se va definiendo en función de un signo que preexiste y que se convierte en el parámetro para establecer la exactitud y la eficacia de su ejecución. De este modo, mediante esta abstracción, la notación que antes se entendía como registro del baile, se fija en una escritura que paulatinamente se desplaza hacia otra posición, a ser el fundamento último del movimiento y el que confiere su legitimidad y su valor. El movimiento escrito, la coreografía, pasa de la función de mero registro a constituirse en ley del movimiento, con lo que su carácter descriptivo se convierte en prescriptivo o incluso coercitivo al designar el plan previo de acuerdo con el cual se ejecuta el movimiento.

En relación a esta transformación, no es casual entonces que la danza moderna recurriera a la improvisación para liberar al cuerpo de la sujeción del ballet, pero, fuera de ese ámbito, también de la subordinación del cuerpo al imperativo de la eficiencia del movimiento en sistemas de organización del trabajo como el taylorismo, por ejemplo. A partir de entonces la improvisación se ha entendido recurrentemente como la liberación de un cuerpo que, sujeto

a normas y restricciones en otras esferas, sea capaz de actuar con una libertad de movimiento y de relación con otros sin sujeción a lenguajes, géneros ni constricciones de ningún tipo.

Históricamente vinculada a procesos artísticos de liberación con una importante dimensión política<sup>10</sup>, la improvisación se ha centrado en muchos casos en la construcción positiva de un estar juntos determinada por la emergencia y las condiciones específicas del presente que comparten y organizan los cuerpos reunidos. No obstante, la capacidad liberadora de la improvisación se ha puesto en cuestión también, especialmente a partir del año 2000. Tal y como explica Katherine Kintzler, la improvisación no es necesariamente innovadora, sino que de hecho puede llevar a lo contrario, a un movimiento perfectamente conservador<sup>11</sup>. Por ello propone diferenciar el gesto constituido del gesto constituyente; el primero se establece a partir de un lenguaje ya dado y se organiza como práctica dedicada a la proliferación y saturación de esa gramática, dentro de un marco predefinido. La libertad que propicia no es, según Kintzler, productiva. A diferencia de ella, la improvisación constituyente no trabaja dentro de marcos previamente definidos, sino que trata de alcanzar un estado desde el cual sea posible hallar los elementos que puedan constituir una nueva forma, llevar a cabo un descubrimiento. La improvisación por lo tanto no implica necesariamente libertad, sino que puede ser tan conservadora como innovadora, según los parámetros sobre los que se organice.

Con esta tensión entre improvisación y coreografía se dibuja también una de las preocupaciones mayores de las dinámicas de organización del nosotros: cómo permanecer en el movimiento instituyente, cómo organizar comunidades e iniciativas que preserven su carácter abierto y dispuesto al cambio. Se trata de la tensión entre la tendencia hacia la hegemonía y el peligro de la burocratización, de la congelación del movimiento por medio de la instauración de un nuevo sistema de reglas y normas que obstaculicen las siguientes iniciativas instituyentes. De esta cuestión se ocupan varios de los textos de este libro; en «¿Y si dejamos de ser artistas?» se explica la escena en curso directamente enfrentada a la coreografía: «Frente a la puesta en escena de lo coreográfico planteamos la escena en curso como un dispositivo en movimiento que desplazaba las posiciones, socializaba la producción y abría espacios de conversación sobre estrategias de horizontalidad y trans-

versalidad». Amanda Piña y Daniel Zimmermann muestran un gran interés en que su propio objeto transforme las maneras usuales de operar del Ministerio de Asuntos del Movimiento, de modo que pueda configurarse como una institución móvil, una institución blanda. Y este es uno de los problemas fundamentales que plantea también el texto de Amador Fernández-Savater: «¿Cómo crear esas instituciones en las que lo instituido no prevalece sobre lo instituyente, sino que más bien lo instituido es un efecto o resultado provisional de lo instituyente, siempre abierto y en cuestión?».

### **Coreografía y procedimentalismo**

El uso del término coreografía hace tiempo que ha rebasado los límites de su área disciplinar para emplearse en otros ámbitos como la biología molecular, las tecnologías de la información y la diplomacia, tal y como explican Ana Vujanović y Bojana Cvejić, pasando a designar «los patrones dinámicos de la organización complicada pero sin interrupciones de muchos elementos heterogéneos en movimiento»<sup>12</sup>. Íntimamente vinculada al diseño de procedimientos que regulan procesos, la coreografía actual ha sufrido un desplazamiento desde su sujeción a la danza y al movimiento humano hacia las maneras eficientes en las que se organizan y estructuran procesos complejos en el tiempo.

El orden social que hoy señala el concepto de coreografía, según las autoras serbias, está organizado en torno a las ideas de función y procedimiento. Defienden el argumento de que «el procedimentalismo es la forma de coreografía social que inculca la democracia liberal como la ideología dominante actual»<sup>13</sup>. Y señalan la obsesión contemporánea de muchos coreógrafos con el método, correlativa al orden político actual en las sociedades occidentales contemporáneas. El procedimentalismo está basado en el supuesto de que la aplicación correcta de las normas garantiza y legitima un buen resultado. Esta ideología, comenta Latour en una entrevista con las investigadoras serbias<sup>14</sup>, tiene como función anular la política sustituyéndola por un procedimiento o esquema vacío, capaz precisamente de evitar el momento político por excelencia, el momento que inaugura la esfera pública: aquel en el que faltan protocolos de actuación y es necesario decidir qué hacer. Los problemas del procedimentalismo son conocidos: un sistema político que implica la separación y la profesionalización de unos pocos que

gobiernan y una gran masa despolitizada, una desvinculación entre la legitimación social y la legitimación institucional, la pérdida de las capacidades y la potencia de la gente reunida, la sensación de desposesión y de olvido de la propia capacidad de actuación.

En los últimos años se ha producido un despliegue de una creatividad colectiva dedicada a proponer alternativas, inventar y ensayar otras lógicas frente al procedimentalismo y lo que conlleva. En el último ciclo de protestas, en las múltiples iniciativas de autoorganización y en muchas prácticas relacionadas con la escena tanto a nivel de creación como a nivel de comisariado, se está dando una experimentación proliferante con prototipos de formas de organización, con ensayos de estar juntos que van más allá de unos esquemas políticos de actuación protocolaria. No se trata de oponerse al procedimiento en sí mismo, como de volver a su momento inaugural, en el que un colectivo determinado se reúne para decidir y consensuar la mejor manera posible de organizarse, al momento de emergencia antes de que el procedimiento se abstraiga y se convierta en mera fórmula.

Algunas de estas iniciativas son abordadas en los trabajos que acoge este volumen. Amador Fernández-Savater compara los modelos de la asamblea y del campamento en relación a los modos de pensar y tomar decisiones sobre los asuntos comunes. Al consenso de la asamblea y su concepción como espacio diferenciado del resto, se contraponen una política del habitar que ha sido ensayada en iniciativas como el Campo de la Cebada o el Centro Social Tabacalera, en la que las decisiones no se toman, sino que se decantan colectivamente, en procesos de cohabitación corporales y materiales. También José A. Sánchez aborda esta problemática en su texto al referirse a la noción de marco como un dispositivo que restringe las posibilidades de acción y parcialmente libera de responsabilidades en la toma de decisiones (y que permite comprender el trabajo artístico como una suspensión de desplazamientos temporales que ponen entre paréntesis los hábitos y los procedimientos acostumbrados). Por su parte, el funcionamiento de la coreografía en tiempo real, que explica Cláudia Dias en su entrevista, ofrece también una perspectiva interesante respecto a esta cuestión, dado que esta práctica plantea la toma de decisiones y la ejecución de gestos en relación a principios y no a procedimientos.

Se recogen también en este libro toda una serie de reflexiones filosóficas y de prácticas artísticas que se enfrentan a la cuestión del procedimentalismo desde otra perspectiva, la de la duda y la crisis. El momento de la duda es el que trastoca las actividades normativas organizadas en torno a reglas. La duda no implica sin más la abolición de normas, sino que se trata más bien de fomentar la pregunta sobre si éstas son el fundamento último, o si existen otros principios que puedan tener prioridad. No se trata de respetar o no las normas, sino de plantear una duda que suspenda su inmediata aceptación y permita reflexionar sobre los propios principios en los que se sustentan y, en caso necesario, plantear alternativas. En esta línea se podría situar la noción de paréntesis de Santiago López Petit que fue asumida como práctica corporal y organizativa por parte de *¿Y si dejamos de ser artistas?*, tal y como Paz Rojo, Fernando Quesada, David Pérez y Paulina Chamorro explican en su texto. También la práctica de la *Línea* de Eleonora Fabião con su original concepto de «anticrimen» propone la suspensión de los hábitos propiciando la aventura del encuentro, un encuentro sin normas que permita extraviarse de los caminos por los que nos dirige una vida automatizada. En este mismo ámbito de problemas y también en un nivel micropolítico se despliegan las reflexiones de Christine Greiner, dedicadas al estudio de casos de artistas escénicos que trabajan con procesos de desidentificación, transindividualidad y alteridad. Por último, la cuestión se aborda desde el punto de vista del uso del tiempo y de la importancia del proceso frente al procedimiento, tal y como deja ver Itxaso Corral en su texto sobre *La Porta* y *La Poderosa*, donde se percibe una reivindicación y experimentación práctica con la acción de darse tiempo, planteada como alternativa a una concepción imperante de la temporalidad proyectiva que tiende a olvidar el presente en vistas a un resultado futuro.

## Escrituras y cuerpos

Y un último apunte sobre este libro. En una colección que lleva como nombre CUERPO DE LETRA, dedicada a estudios de danza, resulta imprescindible plantear de nuevo la pregunta sobre la relación entre escritura y cuerpo, con el fin de trabajar productivamente sobre las tensiones que se producen entre ambos términos. No se hace aquí referencia a un debate ya trillado, que trata de salvar

el supuesto abismo entre la danza como medio no lingüístico y el lenguaje, heredado de la tradición del pensamiento occidental moderno; ni tampoco de cuestiones como la dificultad de describir danzas en palabras, entre otras. Las preocupaciones van por otro lado, ya mencionado más arriba: se trata de reflexionar sobre la abstracción del cuerpo que se produce en la escritura. En lugar de pasarla por alto, en este libro se ha intentado en algunos casos hacerla patente, de modo que ofrezca motivo para su consideración. De este modo, la presencia y el recuerdo del cuerpo en la escritura se sugieren al menos de dos maneras: por un lado, desde el cuerpo que escribe, con la participación en el libro de personas con una amplia experiencia en prácticas corporales que puedan plantear reflexiones a partir de ella y que, en casos particulares como el de Itxaso Corral, desplieguen su discurso de modo que el cuerpo que lo ha escrito se haga parcialmente visible, rastreable en el papel. Y por otro lado, desde la perspectiva del cuerpo que lee, se ha buscado que la palabra afecte y movilice por medio de ejercicios, de escrituras performativas y de sugerencias de prácticas, como en el caso de Alice Chauchat. Esto resulta especialmente significativo en las prácticas artísticas que se recogen en el libro: no se trata únicamente de documentarlas y de reflexionar sobre ellas y sobre los retos y problemas que han planteado, sino de tratar de que sigan siendo al menos parcialmente prácticas vivas, que movilicen a través de su lectura.

**Victoria Pérez Royo** es profesora de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Zaragoza, codirectora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM, Museo Reina Sofía), investigadora de ARTEA y profesora invitada a programas universitarios internacionales en Holanda, Alemania, Bélgica y Finlandia. Es editora de los libros *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura* (2008), *Práctica e investigación* (2010) junto con José A. Sánchez y *10 textos en cadena y unas páginas en blanco* (2012), junto con Cuqui Jerez.

## Notas

- 1 A lo largo del texto se emplea la expresión «nosotros» que esté formulada en masculino genérico, no pretende excluir. El uso de «nosotras» podría denotar engañosamente una perspectiva feminista que no se plantea en este libro.
- 2 Cfr. Tiniceto Clough, Patricia (ed.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham y Londres: Duke University Press, 2007; Thompson, Simon; Hoggett, Paul (eds.). *Politics and the Emotions. The Affective Turn in Contemporary Political Studies*, Nueva York: Continuum, 2012.
- 3 Cinestesia aquí no se refiere a la percepción del propio cuerpo, sino al modo en el que quien ve danza reproduce el movimiento observado de forma vicaria en su experiencia muscular, tomando parte por lo tanto activamente en una experiencia corporal similar. Martin, John. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, Nueva York: Dodge, 1936, p. 117.
- 4 Para conocer más sobre este tema, cfr. Barba, Fabián. «Research into Corporeality», en *Dance Research Journal*, vol. 43, núm. 1, julio 2011, pp. 83-89.
- 5 Gurur Ertem analiza muy lúcidamente esta protesta en su texto «La revuelta de Gezi y las políticas de la corporalidad. ¡Atención a la historia cuando un bailarín se queda quieto!», en Sánchez, José A.; Belvis Pons, Esther (eds.). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México D.F.: Paso de gato, 2015, pp. 87-100.
- 6 Hewitt, Andrew. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham y Londres: Duke University Press, 2005, versión electrónica (posic. 323).
- 7 Jay, Martin. «Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art», en *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, núm. 4, invierno de 2002, p. 65.
- 8 Foster, Susan L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in performance*, Londres y Nueva York: Routledge, 2011, pp. 29, 30.
- 9 Bojana Kunst en su conferencia «What has Participation to do with Precarisation?» en el Congreso «Ready to Change: Rethinking the Relationship between Artists and Communities», que tuvo lugar el 22 y 23 de abril de 2015 en Liubiana. Accesible en: <https://vimeo.com/126906513> (último acceso: 02/09/2016).

- 10 Huschka, Sabine. *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburgo: Rowohlt, 2002; Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Middeltown: Wesleyan University Press, 1987; Cooper Allbright, Ann; Gere, David (eds.). *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Middeltown: Wesleyan University Press, 2003.
- 11 Kintzler, Catherine. «L'improvisation et les paradoxes du vide», en Anne Boissière; Catherine Kintzler (eds.). *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 15-40.
- 12 Vujanović, Ana; Cvejić, Bojana. *Public Sphere by Performance*, Berlín: b\_books, Les Laboratoires d'Aubervilliers, TkH (Walking Theory), 2012, pp. 72.
- 13 *Ibid.*, p. 71.
- 14 Cvejić, Bojana; Popivoda, Marta; Vujanović, Ana. «Interview with Bruno Latour», in «Art and the Public Good», número especial de *TkH*, núm. 20, 2012, pp. 72-81.

## Bibliografía

- BANES, SALLY. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Middeltown: Wesleyan University Press, 1987.
- BARBA, FABIÁN. «Research into Corporeality», en *Dance Research Journal*, vol. 43, núm. 1, julio 2011, pp. 83-89.
- COOPER ALLBRIGHT, ANN; GERE, DAVID (eds.): *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, Middeltown: Wesleyan University Press, 2003.
- CVEJIĆ, BOJANA; POPIVODA, MARTA; VUJANOVIĆ, ANA: «Interview with Bruno Latour», in «Art and the Public Good», número especial de *TkH*, núm. 20, 2012, pp. 72-81.
- ERTEM, GURUR. «La revuelta de Gezi y las políticas de la corporalidad. ¡Atención a la historia cuando un bailarín se queda quieto!», en Sánchez, José A.; Belvis Pons, Esther (eds.): *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México D.F.: Paso de gato, 2015, pp. 87-100.
- FOSTER, SUSAN L. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in performance*, Londres y Nueva York: Routledge, 2011.
- HEWITT, ANDREW. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham y Londres: Duke University Press, 2005.
- HUSCHKA, SABINE. *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburgo: Rowohlt, 2002.
- JAY, MARTIN. «Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art», en *Journal of Aesthetic Education*, vol. 36, núm. 4, invierno de 2002, pp. 55-69.
- KINTZLER, CATHERINE. «L'improvisation et les paradoxes du vide», en Anne Boissière; Catherine Kintzler (eds.): *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 15-40.
- MARTIN, JOHN. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, Nueva York: Dodge, 1936.
- THOMPSON, SIMON; HOGGETT, PAUL (eds.). *Politics and the Emotions. The Affective Turn in Contemporary Political Studies*, Nueva York: Continuum, 2012.
- TINICETO CLOUGH, PATRICIA (ed.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham y Londres: Duke University Press, 2007.
- VUJANOVIĆ, ANA; CVEJIĆ, BOJANA. *Public Sphere by Performance*, Berlín: b\_books, Les Laboratoires d'Aubervilliers, TkH (Walking Theory), 2012.