

## Diálogo entre forma y contenido o cómo escribir acerca de una experiencia escénica y/o de movimiento

Fecha de recepción: agosto 2016  
Fecha de aceptación: octubre 2016  
Versión final: diciembre 2016

Norma Ambrosini (\*)

**Resumen:** Un recorrido sobre lo insatisfactorio de los intentos teóricos sobre experiencias escénicas y/o de movimiento. En medio de la explicitación de los términos de forma y contenido, notamos el ejercicio de una dualidad innecesaria si deseamos separarnos de ideas de términos cargados de contenido de poder. En consecuencia, hemos resuelto atacar ambos términos con idea de diálogo constante entre lo que se es y en lo que “se transforma”, a través del contacto con el otro, creando ser “en consecuencia” o, como bien llamaba Nietzsche: “afecto en acción o actividad en experiencia”, definiendo lo que es un cuerpo afectado.

**Palabras clave:** forma - contenido - performance - antropología - sentido

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 75]

### Introducción

El título inicial de este texto fue: “Forma y contenido. Intento de una analogía entre las experiencias de movimiento (performáticas) y la escritura, a través de un acercamiento a la Antropología de los Sentidos”. La primera versión del mismo fue resultado de un trabajo de investigación con la intención de ser presentado para su aprobación como curso de postgrado titulado: “Del movimiento a las Palabras. Reflexiones Metodológicas en torno al Estudio del/con/desde el movimiento” del programa “Territorios Corporales Latinoamericanos” dictado por la Doctora en Antropología Patricia Aschieri. En medio de la explicitación de los términos de forma y contenido, notamos el ejercicio de una dualidad que, en un punto, podría ser innecesaria (sobre todo si deseamos separarnos de ideas donde algunos términos se cargan de contenidos de poder). Dado este conflicto, hemos resuelto atacar ambos términos, con una idea de diálogo y de fluctuación constantes entre lo que “se es” (o se cree que se es) en un inicio, basado en la primera impresión (que siempre o casi siempre resulta ser en consecuencia o en respuesta a la reacción de un sentido por sobre los demás -declarado este poder, de manera inconsciente y culturalmente instalado-) y en lo que “se transforma”, a través del contacto con el otro, creando una nueva posibilidad: la de ser “en consecuencia” o, como bien consideraba Nietzsche: “(...) todo aparecer o hacerse visible es afecto en acción o actividad en experiencia” (citado en Fogel, 2007: 79), definiendo lo que es un “cuerpo afectado”.

El hombre que definimos como apertura para la apertura o posibilidad para la posibilidad (“la realidad de la libertad como posibilidad de la posibilidad”), requiere siempre ya ser afectado o aquejado. Siempre ya traspasado y permeado por la experiencia y por eso solo por eso el aparece, se muestra - en in, es o se hace (este, aquel) hombre. (Ibidem: 80)

Un video de Bruce Lee titulado *Ser el agua* ya había disparado en nosotros un interés en un posible enfoque

performático respecto de las producciones teóricas que plantean estudiar el movimiento. El luchador de kung fu develó, para muchos de sus admiradores, los secretos de sus “imposibles” movimientos. Y este gran misterio se manifestó a través de una frase que el entrevistado repetía constantemente: “Soy el agua” (aclarando que no había un “hacer de”, sino que la intención de movimiento se manifestaba en su totalidad, sin “pensar” sino dejándose “ser”).

Respecto del “formato texto” sobre un contenido de movimiento, podríamos posicionarnos en un lugar donde, creemos, no debería existir ni envase ni contenido, como bien deja ejemplificar el libro sobre teoría y práctica *Ni adentro ni afuera* (Del Mármol et al., 2013), no debiendo existir antes ni después, sino durante (o el/en durante). Una comunicación fluida entre ellos permitirá una relocalización del campo, del arte, de la disciplina, de las intenciones. Resultaría obsoleto entonces pensar que alguna parte responde a la otra, o que una existe antes que la otra. Ambas posibilidades son alternables y móviles. Tanto una como la otra logran ampliarse, responderse, relocalizarse y generar mayores movimientos y, en consecuencia, mayores posibilidades.

Hace un tiempo atrás, una excepcional profesional de la educación, Amine Habichayn, nos relataba que el estudio de la biología (tan experimental, tan viva), años atrás, era impensable desde un punto de vista teórico; ni hablar de la misma como posibilidad de enseñanza “dentro de un aula”, por considerarse praxis pura. El movimiento es hoy el que inquieta, explicita la pedagogía, y conduce a “repensar” una estrategia, como alguna vez lo hizo la biología.

El texto *De la etno-grafía individual hacia las etno-performances colectivas*, de Silvia Citro, Patricia Aschieri y el equipo de Cuerpo y Miculturalismo de la UBA (s.f.), resultó determinante al momento de definir nuestro posicionamiento frente a estas propuestas performáticas pero, por sobre todo, nos permitió manejar una red de conceptos y actividades en torno al material a investigar, que proponen un mecanismo (para nosotros, fuertemente constitucional) respecto de estas propuestas.

Las autoras definen a las etno-performances como una metodología de investigación que apunta a la articulación entre teorías y prácticas, y hacen foco en un registro respecto del primer análisis que constituiría un discurso postmoderno basado en los problemas de representación.

Al aparecer este concepto (el de representación), necesitamos ahondar más en el texto, dado que lo que cotidianamente se realiza en torno a una escena de movimiento es confeccionar asociaciones respecto de lo que se ve y “representa” la misma (aquí hacemos referencia al concepto “representar” como “hacer presente” una cosa en la mente por medio de signos, palabras, imágenes, etc.). El abordaje que las autoras proponen nos permitió, entonces, poder intuir los propios límites de nuestro trabajo escrito. Es decir: sabemos que el resultado del texto será, fundamentalmente, un intento, dado que prevemos que en muchas intenciones resulta más rica la obra performática que la literaria y, en otras, el marco de un texto “académico” o con un perfil “indagatorio” constituye un saber con un valor legitimado desde otros parámetros, desde los cuales, incluso, podemos generar un nuevo punto de vista o de apreciación, de esta obra performática, que no poseería ésta por sí sola.

Volviendo al texto de las autoras antes mencionadas en el cual estamos profundizando, comprobamos que el mismo nos demuestra que, para tener una visión amplia de lo acontecido, deberíamos no solo contar con mayor información, sino con variabilidad en la misma, por medio de una o varias filmaciones de la obra, por crónicas de los demás espectadores, por relevamientos de conclusiones de las creadoras, respecto de intentos anteriores, etc.

Nuestra idea e intención radicaría entonces, en provocar interés en repensar los modos de análisis y de construcción de obras performáticas, coincidiendo con las autoras del texto:

[...] en este momento el desafío de este tipo de indagaciones no pasa por la experimentación con nuevas y alternativas formas de escritura-performance académica sino porque estas formas logren trascender los circuitos académicos y se re-inserten democráticamente en la praxis social como herramienta política de lucha y transformación. (Ibidem)

Sabemos que nuestro trabajo hace crisis, porque es resultado de una etnografía individual, pero tenemos la certeza de que, persiguiendo las mismas intenciones que las autoras, la idea siempre apunta a intentar provocar un puntapié hacia etnografías colectivas.

Para finalizar este segmento, diremos que la Antropología de los Sentidos nos ha permitido pensar/sentir no solo desde las inquietudes que cualquier creador de una coreografía propone, sino también trasladar las mismas a la construcción de este texto. Y si cualquier manifestación social que hoy conformamos, según Guy Debord (1999), es una sociedad del espectáculo, esto implica un tipo de manifestación que ha sido abordada desde los estudios de la mirada, desde los estudios de la percepción, desde los sentidos, desde el simple hecho de permitirnos estar vulnerables a recepcionar.

Por lo tanto, trataremos de transitar un proceso ininterrumpido de análisis entre ambos puntos (el movimiento y las palabras; la coreografía y el texto) intentando reflexionar siempre, continuamente, de manera dinámica.

### **La forma (crónica de un primer acercamiento desde la distancia)**

En la introducción, hablamos sobre el concepto de “ser afectado”; para profundizar en él, diremos que el recorrido que éste realizará en nuestro texto está directamente relacionado con las definiciones y conceptos del artículo “Ser afectado” de Jeanne Favret-Saada (2013), que ha resultado, para nosotros, notablemente clarificador.

Este “ser afectado” definirá un posicionamiento frente a nuestra idea de análisis dinámico y, sobre todo, en este caso de enfrentamiento análogo en particular (por referirse a una constante contraposición entre una obra y otra), dado que, según la autora recién mencionada, “(...) los afectos son reconocidos (...) para demostrar que son sólo producto de una construcción cultural y que no tienen ninguna consistencia fuera de esa construcción” (p. 59). Por lo tanto, dicho concepto nos localiza en un espacio particular de observación-participante dado que nos permite constituir un repertorio de sucesos vividos pensando en una urgencia de rehabilitar la antigua noción de “sensibilidad”.

En el caso particular de estas obras (de movimiento), idealmente el trabajo se produciría constituyendo un saber a partir de la crónica desde diferentes espacios, tratando de no poner peso en los conocimientos anteriores, a pesar de ir en contra de lo que Theodor Adorno (en Caro y Trucco, 2008) denomina “progreso” en el arte (proceso de base de construcción de la vanguardia creativa). Creemos que una dinámica de duda constante respecto de lo que se constituye sería lo más pertinente para referirnos a obras performáticas o a intentos de obras performáticas.

Tratar de no constituir un conocimiento en base a lo “sabido” no revela una postura rebelde acerca de la legitimación de conocimiento, sino que permite abordar la experiencia performática desde un espacio circular de espectación (aunque preferimos decir “sensibilidad”, dado que “espectar” refiere solamente a la mirada) porque, en coincidencia con el texto de Favret-Saada, creemos que, por más que vivamos una experiencia personal fascinante, en ningún momento nos resignamos a no comprenderla. “En ese momento, no estaba segura para quién o por qué quería comprender, si para mí, para la antropología o para la conciencia europea” (Favret-Saada, 2013: p.60) revela la autora. En el caso de los “indagadores” de performance, creemos que quien ahonde en los procesos performáticos siempre apunta a un deseo de incentivar o multiplicar la intención de búsquedas estéticas o experiencias de vida, desarticuladas respecto de lugares comunes o estipulados.

Lo particularmente interesante del trabajo performático es que, en general, está expuesto a una constante variabilidad respecto de su “eficacia” (siempre que nos refiramos a “eficacia” como resultado previsto o consecuencia de una propuesta). Es decir, presenta caracte-

rísticas de obra abierta. Esto significa que las personas que participan de dicha experiencia son afectadas, se permiten estarlo, y de esa forma ejercen, al margen del habla, una comunicación. Como se indica en el texto mencionado, los rasgos distintivos de un proyecto de estas características demuestran que:

1) la comunicación verbal resulta por momentos, obsoleta; 2) debemos permitirnos ser afectados; 3) el tiempo para análisis acontecerá posteriormente a la experiencia de estar afectado, dado que no puede construirse una narración en dicho estado; 4) nos permite profundizar respecto de un tipo de material de una densidad particular y, por lo tanto, la exposición del mismo también poseerá un formato particular, alejado de los convencionales.

Dirigiéndonos, entonces, hacia la analogía propuesta, diremos que una performance necesita de una “forma” o idea, de proporciones, de dirección, de comienzo y final. También así nuestro texto: si bien aún desconocemos su extensión definitiva, tenemos un límite estipulado con antelación como consigna para este trabajo (el cual trataremos de acatar, en la medida de lo posible).

De la misma forma que al escribir elegimos un formato (a saber: ensayo, relato, crónica, etc.) o nos hacemos preguntas como: ¿quién leerá este texto? o ¿tendrá un perfil de lector estipulado?, los coreógrafos, directores o montajistas prevén lo que intentan que se visualice, sus proporciones, desde dónde debe verse la obra, quiénes la interpretarán, con cuántas personas se contará, etc. Siempre hay decisiones a priori que han sido tomadas, al margen de si en próximas versiones se pauten nuevas modificaciones (en tal caso, estas modificaciones formarán parte de nuevos *a priori*).

El autor o coreógrafo sabe de antemano (o por lo menos intuye) cuál será la primera impresión del espectador (o por lo menos de un espectador standard) y qué relaciones e interconexiones establecerá; si se localiza históricamente de inmediato, si la imagen (o imágenes) elegida carga con significación respecto de referencias de arte anteriores (sin importar a cuál disciplina se refiera).

Este “recorte”, literalmente hablando, de tema (imagen, aún sin movimiento), inmediatamente será más asociado a una disciplina que a otra y, de esa manera, resultará interesante pensar en la intención de sus autores, en el sentido de elegir una particular forma, por un lado, y en la relación que ésta posee con la historia de la representación, por el otro.

La forma de nuestro texto responde no solo al formato elegido; también “marcamos” en éste un recorrido de interés. Luego, al igual que con la coreografía o performance, cada quien se detendrá en la huella, en la palabra o en la curva que considere relevante o seductora.

Resulta interesante que quien se presente tanto frente a la performance como frente al texto, desde el principio percibirá eso que ambos son: texto y performance. Es decir: formas de hacer, de decir, de comunicar. Formas. Con mayor información una que otra, dado que la primera “dice” ser coreografía o movimiento, y la segunda solo sigue diciendo ser “texto” (aunque sabemos que el texto siempre tendrá para decirnos, incluso si está en blanco, y que para ello deberemos incursionar, interferir, entrometernos, “movernos” dentro de éste).

En la performance, igual que en el texto, el proceso de primer acercamiento resulta enigmático, dado que, aunque esté presente su forma, plantea desde el vamos un después, un proceso, un contenido (en semejanza a un texto).

Los elementos constitutivos de la performance son los que se aprecian en el teatro, la danza, sumados a la acción cotidiana, etc. Éstos la con-forman. En el caso del texto, lo han conformado las palabras, los títulos y las páginas. Estos elementos también han ayudado a construir y a transformar a este texto también en un objeto. Por lo tanto, estos elementos son los responsables de su forma (física). No es una cinta de audio donde escuchamos un relato, ni una película, sino un texto escrito, y eso ha sido definido por sus elementos constituyentes, tanto como el recorrido o ausencia de recorrido que ellos presentan (la forma adoptada también de sus elementos). Por último, respecto de la forma, diremos que una performance ocupa un espacio y el observador, en el particular caso de estos proyectos “abiertos” donde los públicos pueden decidir sus locaciones, también tiene un recorrido espacial. Puede rodear, tomar distancia o, en algunos casos, recorrer. Estas acciones también permiten establecer una analogía con el texto, dado que las letras sobre el papel también ocupan un espacio determinado; aunque éstas siempre permanecen acostadas, yaciendo, la vista las recorre, las intercepta, como el espectador a los *performers*.

Por lo tanto, será el sentido de la vista el que prime en la forma de los textos, a excepción de los escritos en sistema braille o que presenten variabilidad en las texturas y los aromas.

En la performance participamos más activamente: si podemos tocar, por ejemplo, las sensaciones comenzarán a irradiar nuestro cuerpo. Ni qué decir del aroma de los cuerpos o de los objetos a elección, que se anticipan a veces incluso a la información provista por nuestros ojos. Si tocamos estas hojas, no obtendremos mayor información que la que ya han indicado nuestros ojos. Quizá los ojos puedan recibir caricias durante la lectura, pero no queremos profundizar en los demás sentidos todavía.

### **El contenido (primer acercamiento): los performers/los cuerpos**

Los materiales (contenido) elegidos son los cuerpos.

Por lo general, los interrogantes frente a los cuerpos no muchos si se trata de cuerpos “interpretados” de manera convencional. Es decir que no son atravesados por interrogantes diferentes a lo publicitario o mediático.

El cuerpo en la performance persigue una idea de realismo diferente a la del cuerpo abordado de manera convencional. Que así sea modifica varias ideas legitimadas en torno a dichos cuerpos “reconocidos”.

Aún no estamos transitando plenamente el tema del contenido, dado que hablamos o describimos impresiones desde un lugar de observador pasivo. En una primera instancia, estos cuerpos (aún sin moverse) nos proporcionan más información que cualquier cuerpo analizado desde el punto de vista de la imagen. Los cuerpos dispararán interrogantes. Los objetos que los acompañan, sus aromas, su vestuario, etc., nos dirigirán

a pensar y a hacer asociaciones respecto de su proceso de montaje, siempre tratando de despertar al espectador con preguntas acerca de la relación entre proceso histórico y tema, pero la decisión de “esos” (y no “otros”) cuerpos en particular nos vuelve a situar en el presente, en esta particular experiencia donde las ideas de lo que visten y lo que cargan resultan ser solo citas de aquello que estos cuerpos están dispuestos a revelarnos. De una forma para arribar a un contenido.

El poder disparador de los cuerpos y, por sobre todo, de dichos cuerpos como materia sustancial de una performance, define la forma de la misma; el hecho de que puedan moverse (sin saber todavía si tendremos en algún momento la posibilidad de observarlos haciéndolo) nos conduce a un contenido implícito, aún sin llevar a cabo dicha acción.

El contenido de esta performance lo descubriremos a través del simple hecho de tratar de develar incógnitas sobre esos cuerpos, de la misma forma que trataremos de develar el contenido de este texto recorriendo y no atravesando las palabras, las oraciones.

¿Por qué hacemos hincapié en recorrer y no atravesar? Porque son dos instancias diferentes.

La primera requiere de una acción asociada a la idea de percepción de la forma, y la segunda necesita de mayor movilidad y de decisión, sobre todo de involucrarse activamente por sobre la obra (con un permiso previo del autor en una performance, y no así del autor de un texto cuya finalidad es siempre ésa).

Los cuerpos son forma y parte de contenido, porque nos llevan a un nivel diferente de percepción respecto de otros materiales. Y, en este particular ejemplo de cuerpos performáticos, nos sugieren enfrentarnos a cuestionamientos que localizan a un espectador frente al arte moderno, donde existen sobrentendidos, pero siempre aparecen pequeñas grietas o intenciones que deberemos develar para poder tomar una nueva decisión frente al objeto de arte/obra; decisión que también definirá un nuevo rol de espectador: el del espectador-participante. Un texto posee interrogantes; quizás esta instancia intermedia entre la forma y el contenido que presenta la particularidad de elección de este material podría asociarse a una lectura rápida, a una “hojeada” del producto, leyendo títulos, subtítulos, índices, etc., definiendo un lugar de información que pueda contener la visión “pasiva” de la primera mirada y una visión intermedia “informativa”, sin profundidad ni compromiso.

Quizás cuando frente a un texto académico se solicita que se coloquen palabras clave se produzca un hecho no similar, pero que se acerque a esta idea de información asociada a un primer acercamiento (siempre solo desde la mirada).

El cuerpo brinda algunas pistas más. Por ejemplo, si no es anglosajón, si no es delgado, si presenta alguna discapacidad, así como si permite diferenciar hombres, mujeres, *trans*; si son personas mayores, etc. Dadas estas decisiones se producen, en consecuencia, “presentaciones” de información acerca de una raza/etnia, posibilidad física, sexualidad/género, etc., marcando un punto crucial entre forma y contenido, porque estas “disidencias” generalmente se perciben incluso antes

de su forma (humana real) pero no la definen, sino que definen información de su contenido, al margen de haber sido decisiones que han formado parte de los a priori en constante movimiento a los que ya nos referimos. En lo que al contenido de obra a la que hacemos referencia respecta, el hecho de que, por ejemplo, se determine que uno de los cuerpos sea de una etnia particular, resulta ser una decisión que conforma un índice de contenido, de mensaje, de interpelación al espectador. No es cualquier raza o etnia: es ésta. Y que sea ésta, define condiciones y cualidades de la obra, tanto de forma como de contenido (aunque no hagamos aún referencia al contenido del interior de la performance, de lo que acontecerá al comenzar a moverse esos cuerpos). Por eso consideramos que ésta es una instancia intermedia de contenido. El borde (grueso) que delimita la raza o etnia y las formas masculinas o femeninas resultan ser formas con información adicional, aún sin accionar sobre la obra misma. Hablamos del contenido de información que nos otorga la elección de esos cuerpos en particular, el que nos conduce a pensar en lo que éstos “representan”.

#### **El contenido posterior: el movimiento o el descubrimiento de contenidos de un mayor nivel de profundidad**

Un estudio que disparó esta idea de analogía de procesos creativos y de atravesamiento con los conceptos develados por la Antropología de los Sentidos fue *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia* de Hilda Islas (1992). La autora sostiene allí que, si en la modernidad el poder se ejerce sobre el cuerpo desde el exterior, en esta etapa histórica (en el caso de los individuos libres) el juego de poder, la relación de gobierno, estará en el interior del individuo.

Aquí, en esta instancia de profundización de análisis de una obra performática y de este intento de analogía con este texto, resulta necesario involucrar a más participantes, de manera de hacer posible el develado de la obra.

- Acto uno: los artistas presentan la obra, por ejemplo, levantando un telón, presentándose a la vista del espectador o cuando el espectador los descubre. Allí participamos de las dos instancias ya descritas: la de observación en primera instancia con el análisis del tema que también ha formado parte de este nivel.

- Acto dos: el descubrimiento de contenidos denominados “intermedios”, analizando sus materiales y la distribución en el escenario propuesto.

- Acto tres: para la concreción del mismo es necesario el movimiento. Entonces, nuestro proceso de análisis de obra implica aquí un mayor grado de compromiso físico. En este punto es donde notamos cuáles son las reales pretensiones de la obra, su verdadero contenido. Los cuerpos revelan querer ser más que modelos vivos. Y esta decisión está determinada por dos movimientos que se suceden a continuación: por intuición o deseo de los espectadores, por un lado, y por la invitación de los creadores, por el otro.

Los dos movimientos que se describen determinan que la obra sea performática, dado que, si bien existen pautas de invitación, cada movimiento es personal. Se accio-

na o se procede tomando decisiones propias y se pone de manifiesto un repertorio personal de movimientos registrados sin “hacer como que participo” sino participando, desde un lugar de verdad y siendo visto a la vez por los demás, transformando este acto en un evento escénico-ritual.

- Movimiento uno: la obra o los cuerpos ejercen o manifiestan sonido, igual que el espectador cuando se moviliza hacia el encuentro de la obra (si ésta lo propone); dichas acciones determinan que la performance sea, en un punto, obra sonora, como consecuencia de nuestros movimientos y fundamentalmente como resultado de nuestro propio interés en descubrir el contenido de la misma

Al tratar de participar, ocurren situaciones que el autor puede o no prever.

Lo que hará el espectador modificará no solo su permanencia sino también la del autor y la del *performer*.

Como efecto, provoca asombro, dolor, alegría, temor, emoción, etc.

Las decisiones tomadas pertenecen al ejecutor; aquí los creadores dejan la obra en manos de los espectadores: la obra ya no les pertenece.

El hecho de que la obra ya no pertenezca a sus autores genera responsabilidad, porque lo que acontecerá de allí en más, si bien ha sido evaluado por los artistas como posibilidad (como señalamos anteriormente, se prevé un efecto) nunca ésta es predecible en su totalidad.

El juego del poder al que se refiere Hilda Islas se ve reflejado en lo que nosotros intuimos a través de nuestro particular universo respecto de las intenciones de los artistas en torno a esta performance, a saber: realizar esta obra mostrando debilidad o vulnerabilidad; plantear, dada la elección de material, una lectura respecto de la raza/etnia/sexualidad/género de la misma; provocar contrasentido mediante la elección de los objetos que se presentarán a su lado (si existiesen), dado que tanto pueden presentarse en enfatizando o contraponiéndose a intenciones del autor y del espectador; tratar de que la mente del espectador esté en movimiento constante, como así también sus sentidos (como demostraremos en el siguiente apartado), etc.

Respecto de la dinámica que provocan estas supuestas intenciones, dependerá de nuevas variables un tanto más difusas y difíciles de prever. No podrán evaluarse con antelación: -la distribución o el orden para la ejecución de lo que el espectador elija; -la intención de los espectadores de participar activamente; -los roles dentro de las actividades que se pauten (dominante, dominado, contemplativo, etc.: los roles se modificarán dependiendo no solo del efecto que provoque la obra sobre el espectador sino, fundamentalmente, de lo que provoque el poder que le ha sido otorgado respecto de la obra y los demás espectadores).

-Movimiento dos: el movimiento de comprometerse sensitivamente en la obra (ítem que desarrollaremos con profundidad en el siguiente apartado, referido puntualmente a los sentidos).

Un nuevo trabajo que nos permitió el estudio del movimiento necesario para el abordaje de construcción y deconstrucción de obras performáticas fue “Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a

como dato en la investigación”, de Patricia Aschieri (2013a), dado que su objeto de investigación y su idea de escritura acerca de un evento o eventos performáticos (como es la danza *butoh*, en su caso particular) responden a una perspectiva de movilidad respecto del mecanismo que se ocasiona en el interior del “autor-performer”, mediante la práctica de una actividad sobre la que se va a teorizar o escribir pero, por sobre todo, respecto de cómo los entrenamientos, o el acercamiento dinámico a la misma, proponen inéditos recortes en las percepciones que, como bien describe la autora, paulatinamente y consciente o inconscientemente van transformándose en otras formas de saber y conocer.

El manejo de nuestra suposición respecto de poder localizarnos en una zona móvil donde los supuestos conocimientos legitimados no tuvieran el peso estructural de algo que se manifieste como imposible de modificar, resultará fértil mediante el proceso descrito por Aschieri, denominado “etnografía encarnada”, dado que dicho concepto y práctica involucran la observación / participación de y desde los cuerpos y un modo particular de estar-en-el-campo y de ser-en-el campo.

El trabajo en cuestión nos permitió localizar claramente nuestra intención de mirada móvil, de sumatoria de crónicas, de acercarse y alejarse del objeto, de renovación de formulaciones nacidas de las experiencias movilizadoras, dado que, como sostiene el antropólogo Thomas Csordas (en Aschieri, 2013b), hay que revisar o poner en crisis los “modos somáticos de atención”. Aschieri propone no hacerlo de forma permanente sino tres o cuatro veces durante el proceso de la investigación.

En este segmento es donde podemos comenzar a vislumbrar el por qué de la relación con la antropología de los sentidos para un trabajo de estas características. Aschieri propone poner en acción los canales de reconocimiento de la información, poniendo énfasis en informaciones de tipo auditivas, por ejemplo, dado que considera interesante evaluar desde “estados intermedios”. Este tipo de acercamiento manifiesta per se la dinámica necesaria para el tipo de profundización que pretendemos abordar (a pesar de tener claro que lo que planteamos no es una metodología, sino un intento de análisis reflexivo acerca de las posibilidades sensibles en torno a la construcción de un texto que remita a una obra de movimiento -o que nace en consecuencia de ésta- y a sí mismo).

¿Qué analogía podríamos establecer con nuestro texto, teniendo la riqueza de ser una obra múltiple la que hemos elegido para crear lazos? El texto aquí resulta pobre, y no desea ser más (¿o quizás debería tener otra intención?).

### Los sentidos

Existió una idea que atravesó desde nuestros sentidos la obra performática, y es la de manifestarse (sin tener certezas de que se tratara de sus intenciones iniciales) como una *Gesamtkunstwerk* (obra de arte cuasi total, según Richard Wagner), dado que una obra performática evaluada desde los registros sensoriales en su totalidad puede presentar: -aroma, dado que puede ser olida; -forma externa observable a larga y corta distancia, dado que puede ser vista; -sensaciones de rigidez, suavidad,

rugosidad, etc., dado que puede, a veces, ser tocada; -sonido (a pesar de que no posea banda y que sean sonidos concretos), ya que puede ser escuchada; -sabor, dado que a veces incluso puede ser degustada.

La acción de degustar, en el último caso, se realiza en consecuencia de un movimiento ejercido por un posicionamiento voluntario del espectador participante frente a la obra y dependerá de la particularidad de la performance. Si la obra presenta estas posibilidades, se amplía mucho más aún el campo de la percepción, pues los materiales poseen ciertas peculiaridades al momento de la degustación: degustar consiste en experimentar, analizar y apreciar sus características organolépticas con los cinco sentidos.

Una obra con todas estas características estaría, según este análisis de su material conformante, desplegando una lista de connotaciones sensoriales a las que deberíamos otorgarles relevancia, de manera que cada una de éstas provoque un nuevo posicionamiento frente a la misma. De esa forma es que hablamos de multiplicidad constitucional.

Para el desarrollo de este tema, resultaron útiles las consideraciones de la historiadora cultural Constance Classen (1993) y del profesor David Howes (2004).

La primera autora da peso a la idea de que la percepción sensorial es un acto no sólo físico, sino también cultural. Por lo tanto, debemos reconocer en los sentidos una doble cualidad: por un lado, la de ser capaces de los fenómenos físicos que detallamos anteriormente y, por otro, también de ser sensibles a la transmisión de valores culturales.

Somos conscientes, como ya hemos señalado, de la primacía de la vista por sobre los demás sentidos (por lo menos en un gran porcentaje de culturas occidentales). Por lo tanto, una posible etnología colectiva, posterior a este trabajo inicial, brindaría la posibilidad de compilar respuestas a estas experiencias sensoriales, tratando de descubrir las distinciones e interrelaciones de los significados y las prácticas. En ese sentido, sabemos que los autores de una performance poseen un conocimiento anterior en lo que a público se refiere y han hecho un relevamiento respecto de lo que podría definirse como un “modelo sensorial” al que se adhieren los grupos a los que les exponen sus propuestas. Debería ser posible recorrer dicho material en lo relativo a la forma en que se deduce, respecto de dicho accionar, la interpretación del mundo de estos grupos, traduciendo las percepciones y los conceptos sensoriales en una “visión del mundo particular”, como observa Classen.

La autora sostiene que la percepción sensorial, de hecho, no es un mero aspecto de la experiencia corporal, sino su base misma; cuestiona la analogía de los sentidos como “ventanas al mundo”, señalando que ésta no se basa en su capacidad de recibir, de modo transparente, datos físicos, sino en el hecho de que ellos enmarcan la experiencia perceptiva según normas prescritas socialmente.

Nos encontramos, entonces, frente a un proceso extenso y difícil de descifrar. En este aspecto, otros datos resultan más relevantes aún que el simple y enriquecedor acto de que el investigador se proponga vivir la obra a través de su profunda sensibilidad. Este conflicto nos

conduce a una recolección de datos mayor, que logre definir el espacio que ocupan quienes son espectadores, su localización, sus ritos, etc., de manera que sea posible determinar qué lugar y desde qué lugar se da validación a tal o cual respuesta sensorial. En este punto coincidimos con Marshall McLuhan (2009) cuando relaciona los modelos de percepción con los medios de comunicación, concluyendo que las combinaciones sensoriales de la cultura son demasiado complejas para ser estereotipadas de acuerdo con el modo de comunicación dominante.

Los antropólogos sensoriales se especializan, justamente, en estudiar la función de los olores, los gustos y las percepciones táctiles, así como de las percepciones visuales y auditivas, no como prueba de una fase de evolución ni como un detalle pintoresco, sino como claves esenciales sobre la manera en que una sociedad crea y plasma un mundo con sentido.

Classen confirma suposiciones en torno a la obra pero desde un nuevo “sentir”, cuando devela que las cuestiones políticas y sexuales están impregnadas de valores sensoriales.

Howes, por su parte, nos ofrece aportes sobre el recorrido histórico de la Antropología de los Sentidos y de sus principales obras. Tras recoger una cita en la que se sostiene que todo orden sensorial es a la vez social, el autor presenta un cuadro que categoriza las “cinco razas” del hombre, elaborado, desde la perspectiva occidental, por el historiador alemán Lorenz Oken a principios del siglo XIX: en ese cuadro se describen las supuestas cinco razas a partir del predominio de un sentido:

- El Hombre-piel es negro, africano.
- El Hombre-lengua es el marrón, australiano-malayo.
- El Hombre-nariz es el rojo, americano.
- El hombre-oído es el hombre amarillo, asiático-mongol.
- El hombre-ojo es el blanco, europeo.

Las conclusiones de ese trabajo incorporan ocho proposiciones para los estudios sensoriales, que consideramos sumamente enriquecedoras para nuestro abordaje y reproducimos aquí de modo sintético: 1) los sentidos no son simplemente receptores pasivos sino interactivos con el mundo y con los demás; 2) la percepción no es únicamente un fenómeno mental o fisiológico sino también cultural y política; 3) los límites del lenguaje de uno no son los límites del mundo de uno, pues los sentidos vienen antes del lenguaje y también se extienden más allá de él; 4) los sentidos colaboran pero también pueden entrar en conflicto; 5) los sentidos son comúnmente jerarquizados; 6) ninguna descripción de los sentidos en una sociedad puede ser completa sin haber hecho mención sobre la diferenciación sensorial en razón del género, la clase, la etnia, etc.; 7) los sentidos están en todas partes dado que ellos median entre la idea y el objeto, la mente y el cuerpo, el yo y la sociedad, la cultura y el medioambiente; 8) cada cultura elabora sus propias formas de entender y usar sus sentidos.

### **Conclusión: el texto agonizante pero jamás vencido**

En este punto, debemos volver a la analogía entre nuestro escrito y la obra performática propuesta al principio. Y “vemos” que ante la primacía del sentido de la vista por sobre los demás, nuestro texto, si bien no carece de

contenido, lejos está de travesar el camino sensorial recorrido por un obra performática. Por eso intentaremos ahora imaginar llevarlo a otras dimensiones.

Respecto de la experiencia táctil, tal vez ésta esto podría lograrse tratando de que las hojas, que son soporte de su contenido, posean una textura determinada inspirada en la obra performática; en lo relativo a lo sonoro, más allá del susurrar de las hojas que se voltean con los dedos, podríamos evocar sonidos a partir de links a videos musicales.

Queda claro que este texto nunca tuvo como propósito convertirse en una experiencia táctil, sonora o gustativa, sino que debe su nacimiento a un juego de memoria y reflexión con/junto, a una propuesta que desde el inicio de su ejecución se planteó como posibilitadora de diferentes lecturas.

Nos encontramos tratando de traducir sensaciones, a pesar de que a lo largo de nuestros comentarios sugerimos no hacerlo, tratando de que estas hojas sean virtuales y estas letras posean un peso que se asocie a la idea de “permanencia”.

Pareciera que la performance nos ofrece tanto, que supera en permanencia al texto, aunque no se trate de una permanencia “física”: el texto (más aún el digital) tiene una duración “material” mucho mayor; incluso las fotos digitales de la performance durarán más que ella misma. Una performance puede vivir en el recuerdo, es verdad, y vivirá más que otras performances que no atraviesen tan profundamente nuestros sentidos como ella misma, pero cada vez que se realice, será de nuevo y será nueva, a diferencia de las sucesivas ediciones de un mismo texto, que no sufren, por lo general, mayores modificaciones (al margen de pensar que nacen nuevamente, tanto la obra como el texto, con cada espectador y lector).

Lo esperanzador es que los ojos, los oídos, los sentidos del arte son móviles y responden a lo cultural. Por eso harán que tanto la obra como el texto se modifiquen.

Lo que nos gratifica es haber intentado, con esta analogía, crear un texto “particular”; haber posibilitado, como dice Patricia Aschieri (2013b), una vivencia corporal reflexiva.

Quizás nuestros sentidos se han anticipado a nuestra intención de escribir, o quizás hemos escrito como escribimos música, porque sentimos que lo hemos hecho implementando inconscientemente técnicas compositivas que hemos aprendido hace mucho tiempo atrás. Hemos trabajado la dinámica que se plantea mediante el manejo de las articulaciones y, sobre todo, a través de elementos de unión, oposición, complementariedad, direccionales o no, etc.

Pero, cuando creemos que el proceso comparativo ha finalizado, notamos que la performance también puede tener texto, dado que un programa escrito que presente una performance tiene un color particular y está impreso con algún texto o posee una imagen. Un programa incluye, generalmente, fechas, el título de la performance y los nombres de sus autores. Es posible que los textos del programa no pertenezcan a los creadores de la performance, pero han sido elegidos por éstos y han generado un lazo asociado a su obra, a diferencia de este texto, que no estará asociado directamente a ninguna en particular. Sentimos que hemos sido honestos en pensar en el rol

de la “reflexividad” que, retomando al antropólogo cultural Víctor Turner, Aschieri (ibídem) define como la capacidad creativa que surge de situaciones de performance. Creemos que hemos logrado un texto con dichas características, al sostener que la performance pase ya no a ser entendida desde un enfoque representacional o funcional sino como actos vitales en los que se manifestaría el carácter reflexivo de la agencia humana.

Para finalizar, debemos tomar en cuenta también lo que no aparece en este texto: lo inconcluso, lo omitido, que hemos decidido no incluir en estas reflexiones (por ejemplo, entrevistas a los creadores y a espectadores-participantes, análisis de registros en video o fotográficos, etc.). A partir de esos nuevos datos podría, por supuesto, nacer un nuevo escrito, otra posible obra (en parentesco con la original, pero nunca la misma). Así como John Cage valoraba el silencio sobre el sonido, en este análisis nos hemos detenido en lo que falta, en lo que no se ha visto.

Quisiéramos dar por terminado este trabajo con la certeza de que hemos podido transitar un camino a través de una etnografía performática, logrando una posible síntesis entre la experiencia y la reflexión sobre ella; un sendero, al decir Dilthey (2014), donde la experiencia se teja a partir de los hilos del pensamiento, el sentimiento y la voluntad.

#### Referencias bibliográficas

- Aschieri, P. (2012). *Entre Buda y Rodin. Traducciones Culturales en los cuerpos de la danza butoh argentina*. En Citro, S. y Aschieri, P. (Coords.). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.
- Aschieri, P. (2013a). *Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación*. En X RAM. Reunión de Antropología del Mercosur: Situar, actuar e imaginar antropologías desde el Cono Sur, 10 al 13 de julio de 2013. Córdoba, Argentina.
- Aschieri, P. (2013b). *Las palabras del movimiento. El movimiento de las palabras*. En Sáez, M. (Comp.). *Ni adentro ni afuera*. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte (pp. 79-83). La Plata: Club Hem Editores.
- Aschieri, P. (2013c). *Subjetividad en movimiento. Reapropiaciones de la danza butoh en Argentina*. Tesis Doctoral en Antropología. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Argentina.
- Aschieri, P. y Puglisi, R. (2011). *Cuerpo y producción de conocimiento en el trabajo de campo. Una aproximación desde la fenomenología, las ciencias cognitivas y las prácticas corporales orientales*. En Citro, Silvia (Comp.). *Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S., Aschieri, P. y equipo Cuerpo y Multiculturalismo (s.f.). *De la etno-grafía individual hacia las etno-performances colectivas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Classen, C. (1993). *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. Revista Internacional de Ciencias Sociales (RICS), UNESCO.

- Caro, R. y Trucco, O. (2008). *Lecturas sobre T.W. Adorno*. Villa María: Eduvim.
- Da Matta, R. (1999). *El oficio del etnólogo o cómo tener "Anthropological Blues"*. En Constructores de otredad. Buenos Aires: Antropofagia.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Del Mármol, M. et.al. (comp.) (2013). *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. Club Hem Editores, La Plata: Club Hem Editores.
- Favret-Saada, J. (2013). *Ser afectado*. En Avá nº23, diciembre de 2013, pp. 58-67.
- Dilthey, W. (2014). *El mundo histórico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fogel, G. (2007). *De la pequeña o la gran razón o respeto del yo y del sí mismo*. En Meléndez, G. (comp.). Nietzsche en perspectiva. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Howes, D. (2014). *El creciente campo de los Estudios Sensoriales*. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad. N ° 15. Año 6. Agosto 2014-Noviembre 2014, pp. 10-26.
- Islas, H. (1992). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: INBA-CENIDI.
- Lucio, M. y Montenegro, M. (2012). *Ideologías en movimiento: nuevas modalidades del tango danza*. En Citro, Silvia y P. Aschieri, P. (Coords.). Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos.
- McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Abstract:** A tour about the unsatisfactory theoretical attempts on scenic experiences and/ or about motion. Amid the explicit terms of form and content, we noticed the exercise of an unnecessary duality if we separate ourselves from ideas loaded with terms of power. Consequently, we have decided to attack both terms with the idea of constant dialogue between what 'it is' and what 'gets transformed', through contact with the others, by creating: being in 'consequence' or rather as Nietzsche called it: "affection action or activity in experience", defining what is an affected body.
- Keywords:** form - content - performance - anthropology - senses
- Resumo:** Um percurso sobre o insatisfatório das tentativas teóricas sobre experiências cênicas e/ou de movimento. No meio da explicitação dos termos de forma e conteúdo, notamos o exercício de uma dualidade desnecessária se desejamos separarmos de ideias de termos carregados de conteúdo de poder. Consequentemente, temos resolvido atacar ambos termos com a ideia de diálogo constante entre o que se é e no que "se transforma", através do contato com o outro, criando: ser "em consequência" ou como bem chamava Nietzsche: "afeto em ação ou atividade em experiência", definindo o que é um corpo afetado.
- Palavras chave:** forma - conteúdo - performance - antropologia - sentido
- <sup>(\*)</sup> **Norma Ambrosini.** Licenciada en Composición (Universidad Nacional de Rosario). Profesora de Expresión Corporal. Cursos de postgrado en Corporalidades Latinoamericanas (UNR y UFBA, Brasil).

## Un poema dramático lorquiano

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Catalina Julia Artesi (\*)

**Resumen:** Analizamos el espectáculo Abanico de soltera, textos deshojados para una Rosa granadina, protagonizado por la actriz Argentina Andrea Juliá, dirigido por Horacio Medrano. Abordamos el universo femenino que desarrolla la actriz mediante un dinámico juego con objetos escénicos, donde realiza un paralelismo entre la vida del personaje central de Doña Rosita la soltera de Federico García Lorca y la trágica vida del gran poeta español.

Organizamos nuestro trabajo, primero, realizando una breve introducción acerca de este tipo de unipersonales, donde se cruza el teatro con lo poético; en segundo lugar, estudiamos este trabajo; finalmente, elaboramos nuestras conclusiones.

**Palabras clave:** poema - drama - femenino - escena - universo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 78]

### Ceremonias en la escena

Si bien poseemos una larga trayectoria en nuestra escena de recitales poéticos que datan desde los comienzos del siglo XX, en la segunda década del siglo XXI han aparecido eventos tanto en salas convencionales, como en espacios públicos, donde diferentes artes expresan

lo poético: música y canto, baile y diversas manifestaciones visuales.

En otros trabajos presentados en estas jornadas, ya he analizado otra forma similar, muy desarrollada actualmente, el unipersonal con temática femenina, solo que en los espectáculos que analizamos, la escritura dramá-