

Fragmentos de lo íntimo

Victoria Alcalá

Siempre llevo una libretita de notas en mi mochila para anotar algún hallazgo sobre un tema que esté investigando, o el título de algún autor que encuentre en alguna vidriera de Corrientes y Callao por si acaso. Sin embargo, cada vez que salía de los ensayos de “Vislumbres pasajeras” no me caía ninguna idea. Me preguntaba para qué me expreso y la hoja seguía en blanco.

Mirando hacia atrás, ahora entiendo que lo experiencial tomaba tanta fuerza que no había cabida para una reflexión, ni siquiera para anotar algún concepto agarrado de los pelos. El terreno de lo personal se volvió intenso. No podía interrumpir -como había hecho muchas veces antes- el proceso de descubrimiento que implica empezar a armar una nueva obra en grupo, por anteponer mis conocimien-

Egresada en Letras (UCA- tesis de licenciatura en elaboración). Estudiante en IUNA (Expresión corporal) donde integra como becaria el “Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento” dirigido por Sandra Reggiani. Intérprete en Ciudadanza y Festival internacional de videodanza con “Magnética” dirigido por Valeria Martínez y Natalia de la Vega. Colaboradora en revistas de danza contemporánea: Giró cartelera y Segunda Cuadernos de danza. Premios provinciales de poesía (2002-2006, La Pampa).

tos teóricos al cuerpo. Preferí sumergirme en la zona de lo introspectivo. “Tu cuerpo es tu biografía”, recordé esa frase que me regaló una amiga del GEAM (Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento del IUNA, del cual formo parte). Confié en que aun registrando desde un lugar más intuitivo, incluso disperso, la reflexión llegaría por decantación de conceptos viejos y por incorporación de los nuevos.

Comenzamos a armar la obra “Vislumbres pasajeras” en febrero de este año. Los entrenamientos con el director de Contact habían comenzado en 2013, una vez por semana. Veníamos con un trabajo físico arduo debido a las funciones de las obras que estábamos realizando. De a poco se incorporaron nuevas personas y nuevos proyectos ya que el GEAM presenta una dinámica de cambio y adapta-



Fotografía » Mariana Roveda

ción constante, nos forma para ser intérpretes eclécticos. Como espacio institucional, propone experimentar la danza desde distintas perspectivas. Como estudiantes de Expresión Corporal, entrenamos diariamente no sólo la improvisación sino también el diálogo entre la búsqueda de lenguaje personal y las propuestas de los distintos directores que van circulando. Construimos paulatinamente la pregunta sobre la identidad y sobre qué es lo propio en el tejido de una identidad grupal.

Estética y representación

Cuando Gustavo Lecce -director de "Vislumbres"- empezó a montar la obra, no pude evitar pensar en dos términos tan viejos y aún vigentes, y tan frecuentes en la discusión sobre la danza hoy: estética y representación. El cuerpo en contacto empezó

a encontrar otras afirmaciones, más simples y necesarias.

Al habilitar la conciencia y entrenar un modo de presencia, percibí el cuerpo como fuente, como un intermediario entre contenido y forma, entre yo y otro. Empecé a descubrir en lo sinestésico la posibilidad de orígenes de órdenes distintos, el nexo entre lo físico y lo sensible, entre las capacidades adquiridas y las capacidades expresivas. Con las prácticas sentí que mi cuerpo se acercaba a mí. Esa sensación que me acompañaba en la niñez, desde que mis pies regordetes me pidieron que sea bailarina. (A decir verdad, "Vislumbres pasajeras" me hace viajar de cuando en cuando a esa mirada de niña. La primera escena de la obra, "la de los abrazos" la llamamos- recapitula toda esa inocencia).

Pasajeros en trance, intentamos captar el instante, recuperar algo

de lo que los que nos dedicamos a la danza –tanto en la teoría como en la práctica- nos olvidamos. El GEAM como espacio de formación nos entrena para “cazar” momentos de danza en cualquier momento, por fuera y por dentro de la escena (junto a Sandra Reggiani, su directora, fiel a la teoría de la grupalidad planteada por la Expresión Corporal). Gustavo por su parte, fue ocupándose especialmente de encontrar profundamente en cada uno de nosotros una organicidad más propia y potente.

Desde el principio la obra nos desafió en sentirnos fuertes desde lo vulnerable, en no pretender el exceso de mostrar -en no pretender ningún exceso-. Los esquemas comenzaron a cambiar: el otro estaba para enseñarme el límite de mi cuerpo como posibilidad de encuentro. Recuerdo que Elina Matoso destaca la función habilitante del límite (2005), el lugar del permiso. Dejar lugar a esa ausencia de restricciones para abrirme al otro, darle lugar a su vacío, reconocerme y reconocerlo como otro. La estética armónica y la representación de un otro no amenazante, restituyó algunos de los vínculos entre mi cuerpo, mi palabra y yo. Potenciar lo existente y enraizarme en lo propio.

El otro político

En todo proceso de apropiación de un lenguaje puesto en obra, el diálogo con el otro es consti-

tutivo. Para Miguel de Unamuno (2007), por ejemplo, la identidad asume su complejidad en la conformación de distintas perspectivas. Para este autor, hay en principios tres yoes: el que verdaderamente soy (real), el que yo quiero ser (ideal de mí), y el ideal del otro (lo que el otro cree que soy). En una conversación de a dos, la identidad se construiría en base a esta estructura espejular de seis perspectivas: mis tres yoes y los tres yoes del otro.

En esta niebla del ser, el yo corre el riesgo de disolverse en una duda existencial poco constructiva: el hecho de ser para la mirada del otro. El otro puede volverse peligroso cuando funciona como proyección de mi identificación. Esta cuestión está vinculada directamente con una política basada en la lucha de poderes que imponen un otro dominante (GRAMSCI: 1978). El cuerpo puede volverse un objeto confundido por medio de la identificación con el otro, un significante vacío de sentido, llenado por la co-participación de lo público y lo privado, que afecta y es afectado por el yo y por los otros. Ante la confusión de los bordes este otro avanza apropiándose de otro cuerpo: la otredad se vuelve aberrante. Las identidades quedan disueltas en un cuerpo politizado. El otro se afirma como una representación patriarcal. Desde la vivencia de un cuerpo confundido y en la desintegración de la propia identidad, la individuación se anula.

En cambio, si planteamos la alteridad como un desdoblamiento que separa y distingue un reconocimiento dual, el otro puede funcionar dialógica y saludablemente. De este modo, la política, el arte y la subjetividad encuentran un ámbito de alojamiento constructivo. En el caso de la Expresión Corporal, se trata de una práctica necesariamente relacional basada en una ideología política de integración, diálogo y flexibilidad.

En esta línea misma, Gabriela Milone afirma que la relación con el otro hace estallar el tope de la totalidad. El otro es la diferencia y la separación (DELEUZE: 1972). “Cuando el otro se hace presencia, e interpela fuera de toda representación que le conjure la alteridad en el recuerdo, entonces la invitación es el diálogo (MILONE: 2003: 69)”. Dentro de la obra, el otro constituye la forma de contacto. El movimiento recíproco permite la fluidez, la paridad y la diferencia. Poder representar la identidad desde la alteridad, permite un modo subjetivo de bailar en plenitud ya que como afirma Goulemot “lo íntimo crea ilusión de realidad; pero para crearla, se vuelve público” (SCARANO: 2007: 47). El otro también se vuelve un ello, locus de placer. El cuerpo propio y el cuerpo ajeno se vuelven ambos potenciales territorios de conquista sobre “lo personal”.

Bailamos estas formas en paisajes distintos: en una sala de

ensayo, en los jardines de Villa Ocampo, en el piso de madera negro de Pata de Ganso, entre las paredes de cemento de la Central de Creación. La obra se presenta de manera itinerante, estos espacios van conteniendo una “esencia”, van enmarcando una obra pasajera, que lleva consigo la impronta de cuerpos heterogéneos, la posibilidad de iluminarlos simultáneamente. Esta decisión lleva consigo otra cuestión política declarada (hace más de dos décadas por la Expresión Corporal en Argentina) sobre asumir la polifonía y los cuerpos de manera pluridiscursiva. Por eso, la obra es llevada a distintos escenarios para que la función del otro sea lo más heterogénea posible y para relacionarnos con distintos modos de recepción. De esta manera, la obra cuele las diferencias: no para que la mirada del otro sea la medida, sino para que la referencia interna se fortalezca en función de convivir con las diversidades...y con las adversidades.

La mirada que emociona

Esta relación vincular con el otro es ofrecida al público para compartir un estado de presencia y de conmoción. Según el diccionario, emoción viene del verbo *emovere*. Este verbo se forma sobre “movere” (mover, trasladar) con el prefijo *e/ex-* que significa retirar, hacer mover. Emoción es algo que lo saca a uno de un estado habitual.

El proceso de construcción de esta obra me deshabituó, me conectó con una emoción perdida. Remuevo esta sensación cada vez que vuelvo a bailarla, sin la expectativa de lo que el otro-espectador me anule, abriéndome a una experiencia compartida de manera colectiva. Poder estar en mí, en vínculo con mis compañeros, me vuelve transparente. Por eso, me gusta hacerlo público. Bailo dejándome mirar y no para que me miren. Bailamos desde múltiples visiones, el cuerpo no tiene un centro y el movimiento no tiene ni una fuente ni un frente. Uno de sus motivos es moverse desde la fluctuación y dispersión de las emociones.

¿Qué representamos al bailar desde los sentidos? ¿Para qué, en un intento de destruir el legado del romanticismo, en un esfuerzo de deconstrucción afrancesado, hemos olvidado que la danza sigue conmoviendo, tanto por su forma como por su contenido? Encontrar estrategias mediante las cuales danzar se vincule con las estructuras del sentir (y no con la sensiblería) para bailar desde la emoción, para que la danza sea un lenguaje.

Cada vez que improvisamos, el recorrido de las escenas se vuelve una especie de nostalgia recuperada, donde actualizamos en forma presente vinculaciones con los demás, con la música y con el espacio de manera divergente. Al bailar no sólo piso las huellas de un cuerpo que se me

aparece, sino el pasado de una búsqueda que parece de otro tiempo. Cada uno “ilumina” lo personal para danzarlo.

Redescubrimiento

Miguel de Unamuno, finalmente, agrega un cuarto yo: el que quiero ser. Asumí que no quería alejarme de la fuente de lo expresivo. Observando a mis compañeros moverse me anoticié que era absurdo pensar en una fuente de movimiento, reconfirmé que –por suerte– no existe una única manera de bailar. Un recorrido de movimiento auténtico, bailar en la frontera de lo íntimo, que la piel se vuelva porosa, habitar un mundo impredecible de sensaciones. Afloramos, somos irregulares. Mi piel se estaba volviendo un cúmulo de memorias.

La escritura aparece cuando el cuerpo se transforma, dejándose entrever transparente, y la expresión al bailar empezó a manifestarse como un destello que ahora intento escribir. Se vuelve una lengua sensible que, como afirma Julia Kristeva, “no es una lengua de signos: es una lengua entre comillas, un caos y un orden de pálpitos, de impresiones, de dolores, de éxtasis en las fronteras” (SCARANO: 2007: 40).

Trato de llevarme a esa raíz de reencuentro, de contactarme con el mundo incierto de mi más profunda intimidad. Creo que hay algo del lugar gozoso al bailar que me permite estimular

las ideas, darle vuelo a imágenes aprehendidas, poder encarnar un sentido o vislumbrar.

De cuando en cuando se vuelve algo más parecido a un recuerdo que puedo evocar, casi tocar con las imágenes de mi mente, palpar silenciosamente con la palma de mi mano. Palpito esa intermitencia cada vez que empiezo a moverme, sin saber muy bien hacia dónde voy pero sí sabiendo desde dónde. Reconozco ese “dónde” y espontáneamente se arma una estructura orgánica donde el otro también puede verme. Vivo este lugar dentro de la obra, la sensación de expansión al desplegar el cuerpo, el placer de hacer valer lo pequeño, encontrar una manera de estar en la propia forma. Irradiar lo singular y volver a escribir. Recuperar la palabra del sujeto de deseo. Todos los cuerpos están despiertos para expresarse. <<

Bibliografía

- DELEUZE, Gilles. 1972. *Repetición y Diferencia: Introducción*. Barcelona: Cuadernos Anagrama, Traducción Francisco Monge.
- GRAMSCI, Antonio. 1978. *El concepto de Hegemonía en Gramsci*. México, Ediciones de Cultura Popular.
- MATOSO, Elina. 2005. “Los diversos significados de movimiento”. En: *Revista Kiné*, N° 69, Buenos Aires.
- MILONE, Gabriela. 2003. Héctor VielTemperley. *El cuerpo en la experiencia de Dios*. Córdoba, Ferreyra Editor.
- SCARANO, Laura. 2007. Palabras en el cuerpo. *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires, Biblos.
- STOKOE, Patricia. 2005. *Qué es la Expresión Corporal*. Buenos Aires, Lumen,
- UNAMUNO, Miguel de. 2007. *Niebla*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Vox. Diccionario Latín-Español*. 2003, Barcelona, Spes Editorial.