



LA DANZA

EN TIEMPOS DE CRISIS Y DE RE(EX)ISTENCIA

VERSIÓN BILINGÜE
ESPAÑOL - INGLÉS

HAYDE LACHINO
LÚCIA MATOS
(EDITORAS)

SERIE: COMPOSICIONES PARA EL DISEÑO: PERSPECTIVAS IBEROAMERICANAS PARA LA DANZA





LA DANZA

EN TIEMPOS DE CRISIS Y DE RE(EX)ISTENCIA

VERSIÓN BILINGÜE
ESPAÑOL - INGLÉS

HAYDE LACHINO
LÚCIA MATOS
(EDITORAS)

SERIE: COMPOSICIONES PARA EL DISEÑO: PERSPECTIVAS IBEROAMERICANAS PARA LA DANZA.

La danza en tiempos de crisis y re(ex)istencia / Hayde Lachino, Lúcia Matos, Editoras. -Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM - Dirección de Danza. 2021, XXI, 9.5 Mb; 17 X 23 cm. -- Serie: Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas para la danza.

Incluye bibliografías

ISBN: 978-607-30-4284-0

Primera edición: 2021

D.R. @ Universidad Nacional Autónoma de México.

Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán. C.P. 04510, Ciudad de México.

D.R. @ Difusión Cultural UNAM - Dirección de Danza.

Av. Insurgentes Sur #3000 Centro, alcaldía Coyoacán. C.P. 04510, Ciudad de México

Dirección de Danza UNAM.

<https://www.danza.unam.mx>

Cuidado de la edición: Hayde Lachino y Lúcia Matos

Diseño de la colección: Nancy Morales

Imagen de la portada: *Ten cuidado con lo que deseas*. Coreografía de Francisco Córdova. Foto: Gabriel Ramos.

Traducción del portugués: Gonzalo Vélez

Revisión técnica de la traducción al español: Hayde Lachino

Corrección de estilo: Guillermo Nuñez

Para la versión digital:

Traducciones al inglés: Juan Antonio Di Bella, Alejandro Espinosa Galindo y Vladimir A. Galindo Zendejas

Revisión técnica de traducción a inglés: Daniela Carro y Giorrdani Gorki Queiroz de Souza

Impreso en México / Printed in Mexico

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Esta versión digital del libro es para libre distribución sin fines comerciales. Cualquier otro uso deberá contar con autorización de la universidad, quien posee los derechos patrimoniales de la presente obra.

DIRECTORIO

Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Luis Agustín Álvarez Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Mónica González Contró
Abogada General

Néstor Martínez Cristo
Dirección General de Comunicación Social

Pablo Tamayo Castroparedes
Dirección General de Patrimonio Universitario

Gerardo Moisés Loyo Martínez
Dirección General de Análisis, Protección y Seguridad

Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM

Jorge Volpi Escalante
Coordinador

Juan Ayala Méndez
Secretaría Técnica de Planeación y Programación

Paola Morán Leyva
Secretaría Técnica de Vinculación

Dora Luz Haw Sánchez
Secretaría de Comunicación

Graciela Zúñiga González
Secretaría Administrativa

Myrna Ortega Morales
Secretaría de Extensión y Proyectos Digitales

José Luis Montaña Maldonado
Recintos

Manuel Elías López Monroy
Dirección de Escuela Nacional de Artes Cinematográficas

Amanda de la Garza Mata
Dirección General de Artes Visuales

José Wolffer Hernández
Dirección General de Música

Socorro Venegas Pérez
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

Benito Taibo Mahojo
Dirección General de Radio UNAM

Iván Trujillo Bolio
Dirección General de TV UNAM

Eduardo Vázquez Martín
Coordinación Ejecutivo del Antiguo Colegio de San Ildefonso

Dirección de Danza de la UNAM

Evoé Sotelo
Directora

Efraín Díaz
Jefe de la Unidad Administrativa

María Antonieta Mendivil
Programación Artística y Proyectos

Virginia Gutiérrez
Programación

Úrsula Vázquez
Comunicación Social

Max Cetto
Vinculación y Relaciones Públicas

Martín Maldonado
Contenidos

Gilberto Ortega
Producción

Kenia Noriega
Actividades Académicas

Alberto Martínez
Logística

Editoras de la Colección

Hayde Lachino

Lúcia Matos

Consejo Editorial

Dra. Adriana Bittencourt Machado - Universidad Federal de Bahía, Brasil.

Dra. María Eugenia Cadús - Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Dra. Alejandra Ferreiro - CENIDI-Danza, Universidad Pedagógica Nacional, México.

Dra. Adriana Gehres - Universidad de Pernambuco, Brasil.

Dra. Ana Pais - Universidad de Lisboa, Portugal.

Dra. Victoria Pérez Royo - Universidad de Zaragoza, España.

Dr. Antonio Prieto Stambaugh - Universidad Veracruzana, México.

Dr. Carlos Eduardo Sanabria Bohorquez - Universidad de Bogotá, Jorge Tadeo Lozano, Colombia.

Dra. Andreia Sérgio Bertoldi - Universidad Estatal de Paraná, Brasil.

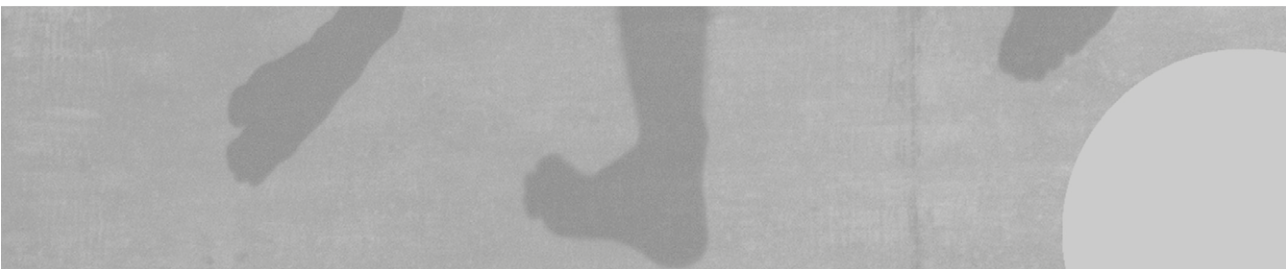
Dr. Daniel Tércio - Universidad de Lisboa, Portugal.

Dra. Margarita Tortajada Quiroz - CENIDI - Danza, Universidad Veracruzana, México.



LA DANZA

EN TIEMPOS DE CRISIS
Y DE RE(EX)ISTENCIA



ÍNDICE

Presentación	15
Evoé Sotelo	
Prefacio a la traducción	21
Juan Di Bella	
Introducción	25
Hayde Lachino y Lúcia Matos	
DanzaS y Des-Crisis: Extinción, exclusión, extenuación y expansión en <i>espaciotiempos</i> de pandemia	33
Ciane Fernandes	
La «<i>experiencia</i>» de los cuerpos que danzan: “el tocar” en tiempos de contingencia	63
Didanwy Kent Trejo	
La danza sitiada en el Brasil post-2016: Resonancias de volver a la derecha y de las perspectivas neoliberales para las artes	83
Lúcia Matos	
Reflexiones interculturales sobre las digito-carnalidades en danza	115
Silvia Citro	
El cuerpo en estado de crisis: modos de (re)invención de sí y del otro en los procesos artístico-educacionales en danza en tiempos de distopías.	143
Rosa Primo	
Enredada en una corpo-escritura-oralidad ante la liturgia neoliberal	165
Natalia Orozco Lucena	
Diálogos críticos. Dispositivos de memoria, dispositivos para la acción.	191
(Entrevista al colectivo LasTesis y a las creadoras de Campo Muerto)	
Hayde Lachino, Ana Patricia Farfán y Bertha Díaz	
Sobre los colaboradores	221

INDEX

Foreword	231
Evoé Sotelo	
Foreword to the Translation	237
Juan Di Bella	
Introduction	241
Hayde Lachino y Lúcia Matos	
DanceS and De-Crisis: Extinction, Exclusion, Exhaustion and Expansion in <i>Spacetimes</i> of Pandemic	249
Ciane Fernandes	
The «Experience» of Dancing Bodies: “Touching” in Times of Contingency	279
Didanwy Kent Trejo	
Dance Under Siege in Post-2016 Brazil: Resonances of a Return to the Right and Neoliberal Perspectives for the Arts	297
Lúcia Matos	
Intercultural Reflections on Digital-Carnalities in Dance	327
Silvia Citro	
The Body in a State of Crisis: (Re)invention Modes of the Self and the Other in the Artistic-Educational Processes in Dance in Times of Dystopia	353
Rosa Primo	
Tangled in a Body-Writing-Orality Before the Neoliberal Liturgy	375
Natalia Orozco Lucena	
Critical Dialogues	
Memory Devices, Devices for Action .	
(Interview with the LasTesis collective and the creators of <i>Campo Muerto</i>)	401
Hayde Lachino, Ana Patricia Farfán y Bertha Díaz	
About Collaborators	431

Presentación

El cuerpo en la danza es un territorio de enunciación política. El cuerpo moviliza al moverse, transgrede, trastoca, transforma. El cuerpo, en tiempos de pandemia por Covid-19, se reformula a sí mismo, es resiliente y se reinventa.

¿Cómo está transformando esta experiencia nuestra forma de ver, hacer, promover, difundir, entender, sentir, pensar y discutir la danza y el cuerpo en el arte?

En el proceso de confinamiento de los últimos meses, los espacios de enunciación y validación de la experiencia estética, sensible e intelectual del arte performático se han movilizadado hacia el terreno de las tecnologías digitales de comunicación. En este sentido, el cuerpo de la danza, tradicionalmente entendido dentro del espacio presencial y concreto, ha debido reformularse y reinventarse a partir de su potencia y de su naturaleza libertaria. Sus preceptos y su noción matérica se han disuelto transitoriamente, dando lugar a la emergencia de una nueva naturaleza –inaprensible del todo– mediada por la tecnología y el espacio digital que compartimos como única alternativa *real* para el contacto con el otro.

Al cuerpo expresivo en la danza y las artes vivas, se ha añadido una importante y trascendente función vinculante: intergeográfica, intersectorial, política y ecológica.

¿Qué se necesita ahora, en este tiempo de resguardo y vulnerabilidad global, para que la danza suceda? ¿Por qué decidimos bailar y cómo bailamos? ¿Bailamos por las mismas razones que lo hicimos antes de esta pandemia?

Éstos son tiempos convulsos en múltiples sentidos. Antes de caer en este largo confinamiento a partir de la pandemia, ya el

mundo entero estaba librando importantes batallas como parte de la lucha feminista en contra del patriarcado y la violencia sistemática ejercida desde todos los ámbitos de la vida cotidiana hacia las mujeres. Ya estaba sucediendo en la escena mundial una importante disputa por la igualdad de género, nuestros derechos reproductivos y sexuales y la participación democrática de las mujeres en todos los territorios de la vida contemporánea, con igualdad de oportunidades respecto a los hombres.

Por otro lado, de manera intensa, abrazábamos importantes contiendas que se hacían manifiestas en el espacio público: a favor de la diversidad sexual; o en contra de la creciente precarización laboral; o la violencia e inseguridad social provenientes de las redes de narcotráfico que, específicamente, han azotado a México y la mayor parte de los países de América Latina desde décadas atrás, pero de forma exponencial en los últimos años.

Dentro de todo esto estaban, antes de la pandemia, nuestros cuerpos combativos de la danza, a lo largo y ancho del territorio iberoamericano, movilizándolo los terrenos ideológicos, políticos y sociales enmohecidos, anacrónicos e insostenibles desde el punto de vista de los derechos humanos y la justicia social.

De un día a otro, la historia cambió. Debimos resguardarnos para hacer frente a una insospechada travesía que, al momento de imprimir este libro, aún no habrá terminado. Al escribir estas líneas han pasado exactamente siete meses desde que iniciamos el confinamiento a partir de la pandemia por Covid-19. Más de doscientos días con el cuerpo en suspensión mientras las emociones serpentean por las puertas, ventanas y paredes de éste, nuestro caótico, impoluto y resistente ecosistema íntimo, familiar, laboral, escolar y doméstico; perfectamente defectuoso y virtuoso; salvo y fatigoso.

Y afuera, la ciudad sobrevive, con pulso débil, el vaivén incierto de los días y las noches en espera de recuperar el aliento y la libertad.

En estos meses de confinamiento se ha generado una producción compulsiva de contenidos de todo tipo, entre los que se incluyen toda una serie de publicaciones sobre danza, artes vivas y performáticas. Desde propuestas centradas en reivindicar las formas más tradicionales de este territorio disciplinario, hasta investigaciones corporales que se alejan de la tradición disciplinaria y proponen un diálogo enriquecido desde la investigación y experimentación intermedial dentro del territorio digital.

En tiempos de pandemia, en los que la danza y las formas de arte que se enuncian desde el cuerpo se valen de procesos de mediación

tecnológica para expresarse y difundirse, las reformulaciones han sido incontables. No solo han cambiado las estrategias para pensar y sentir el cuerpo y sus posibles rutas expresivas, sino, y de manera muy importante, el lenguaje a través del cual podemos nombrar el ejercicio corporal en el arte. La presencia matérica de los cuerpos deviene presencia mediada; el escenario físico de representación es ahora retícula, y el convivio, tecnovivio. Hoy más que nunca es posible percibir cómo los campos de conocimiento se incorporan, no sin la irremediable dosis de ejercicio de poder simbólico que se detenta, voluntaria o involuntariamente, en el hecho de nombrar.

Intensas discusiones se han gestado en plataformas digitales, en innumerables foros, coloquios y charlas, intentando indagar sobre cómo el aislamiento social a partir de la pandemia por Covid-19 ha impactado nuestros procesos de producción, difusión, pensamiento y reflexión en los campos cultural y artístico.

También hemos discutido intensamente sobre la precarización del trabajo de las y los profesionales del arte durante estos meses de confinamiento, de por sí una realidad preocupante antes de esta crisis sanitaria: pagos extemporáneos o adeudos generalizados por parte de múltiples instituciones culturales, que amplifican las dificultades para sobrevivir esta crisis en el terreno económico y también, de manera muy importante, en el terreno emocional y psicológico. El miedo, la ansiedad, la frustración, la depresión, el enojo, la tristeza, el cansancio, se han incrementado y forman parte de nuestra partitura psicoemocional cotidiana.

Los gobiernos en Latinoamérica, y particularmente en México, no han sido capaces de implementar programas eficaces de rescate ciudadano para apoyar a los diversos sectores de la población, y de forma particular, al sector artístico y cultural que han sufrido graves pérdidas económicas ante la suspensión generalizada de actividades durante esta crisis.

Sin embargo, en México y Latinoamérica hemos visto como las y los artistas han difundido, hoy más que nunca, sus propios contenidos creativos y especializados, y han producido a un ritmo mucho más elevado materiales diversos con la finalidad de llegar a un amplio sector de la población local, nacional o internacional. Entre ellos: clases, tutoriales, obras creadas específicamente para difundirse a través de plataformas digitales, charlas, espacios de discusión, etc.

La mayoría de las veces, estos contenidos han sido difundidos por las propias instituciones culturales (principalmente de gobiernos

federales, estatales o municipales con una retribución mínima, incluso nula, a sus autoras y autores. Es decir, la precarización laboral ha sido ejercida, de forma reiterada y preocupantemente amoral, por el propio Estado, así como por instituciones privadas, educativas y sociales.

Lo anterior ha puesto de manifiesto, al menos en México, una serie de inconsistencias y temas pendientes que venimos arrastrando históricamente en asuntos de legislación y derechos humanos en lo que toca a las y los profesionales del arte y la cultura. La pandemia por Covid-19 hizo emerger con mayor potencia todos los malestares, las injusticias, las irregularidades, desigualdades y paradojas de un sistema cultural y de un gobierno históricamente desvinculado ética y moralmente de sus responsabilidades hacia la ciudadanía y quienes integran el campo profesional del arte y la cultura.

Con este complejo panorama en contra, el campo artístico y cultural sobrevive estos tiempos con lo que puede y con lo que tiene para sobrellevar la prolongada crisis: creatividad, solidaridad, resiliencia y convicción. Y sin embargo, esta capacidad para persistir en las peores circunstancias no debería ser interpretada por el gobierno ni otras instituciones como la expresión de un estado de autosuficiencia del campo profesional de las artes vivas y performáticas. Todo lo contrario, esta capacidad para resistir la crisis debe apelar a la más comprometida atención y empatía por parte de todos los ámbitos que conforman el aparato político-social y cultural de un país, cuya función directa o indirecta sea la de estimular y promover el desarrollo integral de la sociedad.

La Dirección de Danza UNAM tiene como finalidad impulsar el pensamiento, la creación y la acción crítica y reflexiva de las y los artistas y profesionales del cuerpo, la danza y las artes vivas y performáticas. Debido a ello, nos interesa reflexionar sobre este momento histórico sin precedentes en la historia contemporánea mundial. ¿Cómo se han enfrentado los retos que han significado el confinamiento y el traslado del ejercicio creativo de los cuerpos a los medios digitales? En una época como la que estamos viviendo, ¿tiene el cuerpo expresivo en el arte una función social y política? ¿Cuál es?

El arte es un complejo espacio donde luchas de poder simbólico y fáctico se detentan desde múltiples derroteros. ¿Cómo es que, en estos meses de confinamiento, los espacios de enunciación y validación de la experiencia estética, sensible e intelectual del arte dancístico y las artes vivas y performáticas, se expresan?

¿Cómo es que las y los artistas han debido reformular urgentemente su pensamiento, lenguaje y práctica para adaptarse a un nuevo territorio tecnológico y digital, que constituye un espacio enunciativo distinto, y que, en tiempos de pandemia, regula la interacción social mundial en todos sentidos?

¿Es posible consolidar aquellas acciones pendientes en los ámbitos legislativo, laboral, de seguridad social y de democracia cultural, que históricamente han significado graves vacíos para la expresión de una actividad cultural y artística enmarcada en el respeto a los derechos humanos fundamentales?

En este libro, la Dirección de Danza UNAM, con el importante apoyo de la Coordinación de Difusión Cultural UNAM, promueve el pensamiento crítico y una postura analítica y reflexiva comprometida con la urgencia que los tiempos que vivimos nos solicitan. Por otra parte, hace evidente su interés en impulsar proyectos colaborativos de índole intergeográfica, que incluyan la participación y el diálogo entre diversas instituciones universitarias y profesionales con sólida formación en los territorios teóricos, académicos y de producción artística de la danza y las artes vivas y performáticas en Iberoamérica.

Quienes han participado en la realización de este libro, a través de sus miradas, sensibilidad e inteligencia, nos comparten importantes reflexiones que movilizan, vinculan y fortalecen nuestro ejercicio en el ámbito de nuestras prácticas. Danza UNAM agradece y reconoce su participación en la realización de este proyecto a las editoras Hayde Lachino y Lúcia Matos; al Consejo Editorial conformado por: Dra. Adriana Bittencourt Machado - Universidad Federal de Bahía. Brasil; Dra. María Eugenia Cadús - Universidad de Buenos Aires. Argentina; Dra. Alejandra Ferreiro - CENIDI-Danza. Universidad Pedagógica Nacional. México; Dra. Adriana Gehres - Universidad de Pernambuco. Brasil; Dra. Ana Pais - Universidad de Lisboa. Portugal; Dra. Victoria Pérez Royo - Universidad de Zaragoza. España; Dr. Antonio Prieto Stambaugh - Universidad Veracruzana. México; Dr. Carlos Eduardo Sanabria Bohorquez - Universidad de Bogotá, Jorge Tadeo Lozano. Colombia; Dra. Andreia Sérgio Bertoldi - Universidad Estatal de Paraná. Brasil; Dr. Daniel Tércio - Universidad de Lisboa. Portugal; Dra. Margarita Tortajada Quiroz - CENIDI - Danza. Universidad Veracruzana. México y a las autoras de este volumen: Dra. Didanwy Trejo Kent/Universidad Nacional Autónoma de México; Mtra. Natalia Orozco; Dra. Silvia Citro/Universidad de

Buenos Aires; Dra. Rosa Primo Gadelha/Universidad Federal de Ceará - Brasil; Dra. Ciane Fernandes/Universidad Federal de Bahia - Brasil; Dra. Lúcia Matos/Universidad Federal de Bahía - Brasil y Mtra. Hayde Lachino/México.

Este número es el primero de una serie de seis libros que integrarán un compendio de pensamiento crítico actualizado sobre nuestro quehacer en Iberoamérica; amplio territorio geográfico que nos contiene y nos implica a todas y todos a través de la enunciación comprometida y verdadera de nuestros cuerpos.

En tiempos de confinamiento, las fronteras geográficas se difuminan y nuestras realidades se hacen una sola; como también, una sola la meta máxima de unidad, bienestar y expresión plena de nuestra preciada identidad compartida.

Evoé Sotelo
Directora de Danza UNAM
Octubre 2020

Prefacio a la *traducción*

E pur si muove

“Y sin embargo se mueve”. Frase en italiano adjudicada a Galileo Galilei después de abjurar de la visión heliocéntrica del mundo ante el tribunal de la Santa Inquisición.

Desde Wuhan al Capitolio las noticias recorren el espectro: falsas, alarmantes, certeras, testimoniales, y claro, conspirativas. Llevan adelante en tiempo real el guion narrativo de estos azorados días, semanas, meses. Entretanto, y por lo visto, la danza no cesa, y la vida con ella vibra, se mueve, *transcurre*. Y así, traducir es hacer que las palabras dancen, investirlas de sentido a veces literalmente idéntico, a veces tensamente equivalente, y a veces en apariencia *transversalmente* disímil (como resultado de la reescritura, útil herramienta no ajena al oficio), en ese comprometido afán, diríase también obsesivo y apasionado, de interpolar con fidelidad la experiencia humana (sus ideas, cultura, obra y conocimiento) y colaborar en el quehacer de compartir y diseminar dicho cúmulo a través de un dispositivo de creación, reflexión, indagación (y espejo de comunicación) que denominamos texto.

Pero al traducir no solamente *trasvasamos* en serie sintagmas, conceptos, datos y sus combinaciones como un algoritmo lo haría con desapego programado: somos *transmisores* de algo que reconocemos como vivo, muy vivo, por lo que también hacemos el *trasiego* de energías, emociones y subjetividades, así como de férreas posturas y razonamientos de índole singular o *transgresor* que la gracia del

verbo y sus copiosos efluvios ponen en libertad; savias, fibras y cortezas encarnadas en lenguaje y específica jerga. Y en ese mover vida nuestra vida es *trastocada*, por medio de esa danza de palabras que (caprichosa y tenazmente) no nos previene hacia dónde yace ese sitio llamado “donde”, el cual no suele revelarse sino hasta llegar “ahí”. Por ello, debido al inexorable papel que juega la consciencia, no somos la misma entidad al empezar o terminar una traducción, ocurre un desplazamiento, una *travesía*, un prolijo acto de mudanza y ruptura en que se evaden los confinamientos del “sí mismo”, que emprende un salto para dimensionarse en lo otro, que es su propio ser en constante devenir.

Por ello, y aceptando *a priori* cualquier matiz al respecto, traducir es hacer eco, co-innovar, engranar cual pieza afín en el amplio proceso creativo del arte, y del pensamiento filosófico, en especial cuando la misma obra hace suya la *traspelación* de significantes para dar voz y argüir desde un estado alterado, excéntrico y de avanzada acerca de los temas que atañen al cuerpo como un campo vibrátil desde donde se propulsan nuevas ópticas, se *transitan* nuevos caminos, y se alumbran nuevas formas de ser, resistir, hacer, concebir, *transformar*, disentir, imaginar y digerir (visceras de por medio) la irrupción de insospechados hábitos y prácticas, desde y hacia la danza como disciplina nodal que manifiesta (en la escena pública o privada, presencial o virtual) nuestra propia *transitoriedad* en tanto seres corpóreos. Y es que al *trasladar*, la traducción interviene, coloca sobre la mesa una carta de la múltiple baraja de lo posible, y lo mismo causa en nuestro estanque interior un efecto ondulante, sutil o brutal (según sea el tamaño de la pedrada), que nos *trasciende*, *transfigura* y *transporta* –codo a codo con el grupo, en comunidad equidistante, con cubre bocas KN95 pero sin los ojos vendados, corazones en modo resonante, hacia ese distinto punto observatorio, donde cierta esencialidad que subyace a la persona no ocupará ya, por bienaventurada *transmutación*, el mismo nicho ontológico en el universo.

Traducir este conjunto de trabajos sobre la danza y sus desafiantes escenarios en tiempos de juego sucio –ensayos propositivos como provocadores, abundantes lo mismo de planteamientos intelectuales como sapienciales, de giros idiomáticos y escrituras no lineales, de intención crítica afilada, guiños ideológicos y dialécticos vuelos, incisiva retórica y vasto rigor reflexivo, documental y académico, todos denominados por el factor común de una crisis biológica,

política, económica, climática y social que con estoicismo dantesco atravesamos globalmente –representó un ejercicio gratificante, pletórico de hallazgos y no pocas batallas ante la audacia discursiva, así como ávidas pesquisas, sondeos, verificaciones y zambullidas hondas y someras en las fuentes digitales disponibles (atrás han quedado ya, es un hecho, olvidados en una caja muda, acumulando polvo de nostalgia, nuestros viejos diccionarios impresos en papel) para llegar en una acrobacia de acercamiento al proverbial eureka en cada párrafo.

Ha sido en suma una tarea remota y en conjunto, enriquecida por la interacción con un equipo traductor /editorial que se mantuvo siempre “conectado” para brindar una mano, confirmar apuestas, despejar interrogantes, estandarizar términos o decantar contenidos. Utilizamos así, no sin contar por ello con el estupendo auxilio de la intuición, los usos y técnicas de un ejercicio filológico para *transfundir* entenderes como si de una ciencia alquímica y exacta se tratara (y que lo es, a pesar de considerarse desde los toriles como una suerte de truco bilingüe menor, una mera “calca *transcrita*”). Si alguna reserva permanece flotando en el aire desinfectado de nuestras burbujas-hogares-oficinas¹ es quizá no haber logrado la “traducción perfecta” – criatura fantástica que, por otro lado, debido a su naturaleza mítica y absoluta, vale decir, desde la más cómplice y paradójica relatividad, dudamos que exista.

Finalmente, en función de la ética y a fin de no relegar una clara intención explícita, queremos indicar que (dentro de algunos textos originales donde sus autoras optaron por recurrir al uso del lenguaje neutral con perspectiva de paridad de género) ciertas palabras se han identificado con una equis, a fin de que lxs lectorxs *transfronterizos* del mensaje en inglés (ejemplo: readers^x) sepan que el trabajo que tienen enfrente reivindica la “desobediencia gramatical” como recurso estratégico para visibilizar la violencia, odio y exclusión estructural en detrimento de la vida y dignidad humana de las mujeres (de su fundamental compañerismo, talento, aporte y valentía). Acción a contracorriente cuya presencia gana terreno cada vez más para subrayar desde la plataforma escrita una denuncia que brota, rebrota y se propaga viralmente en diversas esferas de lo cotidiano; que *transparenta* la revelación irrefutable de un entorno de cultivo demente, trágico y pernicioso, para inocular así la dormida percepción de la manada y hacer merma (a corto,

¹ Al momento de escribir este prefacio, uno de nuestros colegas traductores contrajo el virus. Lo que demuestra que ninguna burbuja está exenta de este intruso protagonista.

mediano o largo plazo) en el aparato inmunológico “anticuerpos” del modelo de extinción que nos *atraviesa* como especie. Canon patriarcal, hegemónico, depredador, disimulado e *intransigente* –que pareciera decaer insostenible, *trastabillar* y dar *traspies*, aplanar la curva de los daños y las afrentas cuando el día es excepcionalmente bueno, o al menos sonrojarse frente al detector de vilezas, al saberse expuesto por virtud de sendos e inquietantes neo-morfemas, inscritos con irreverencia sobre la fachada lingüística de su otrora incólume e intachable normalidad, histórica y sistémicamente dominante.

Juan Antonio Di Bella,

en representación de todo el equipo de traductores y revisores.

Introducción

La serie *Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas de la danza*, surge a partir de una invitación de Evoé Sotelo Montaña, directora de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México, a estas editoras con la idea de promover el pensamiento crítico en torno a la danza. Así, nos dimos a la tarea de pensar qué propuesta de libros considerábamos necesarios para el debate actual en Iberoamérica, de cara a las urgencias del campo y el complejo contexto en el que nuestras prácticas se desarrollan. De este modo, iniciamos un proceso de elaboración colaborativa de la propuesta, a partir de la selección de sus elementos, vislumbrando un hacer y un pensar a partir de la propia danza. Dos conceptos resultaron clave en el planteamiento: la composición y el disenso.

En el campo de la danza, el término composición estuvo mucho tiempo relacionado con el acto de la coreografía, variando entre enfoques que se restringían a la idea de pasos y/o las relaciones entre movimiento, espacio y tiempo. La ampliación del concepto de composición se produjo como consecuencia del pensamiento establecido en algunas configuraciones de la(s) danza(s) contemporánea(s) de carácter experimental, la(s) cual(es) coloca(n) las preguntas planteadas en el/con el cuerpo como la centralidad de sus procesos. En este sentido, la idea de composición en la danza se amplió y así podemos entender, como dice André Lepecki (2010), que todo objeto estético implica en su construcción diferentes planos de composición ya que, en palabras de este autor, “un plano de composición es una zona de distribución de elementos diferenciales heterogéneos y activos, resonando en una consistencia singular, pero sin reducirse a una ‘unidad’ ”¹ (p.13).

¹ Lepecki, A. (2010). “Planos de composição.” En: Greiner, C.; Espírito Santo, C.; Sobral, S. (Org.). Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões. (p. 13-20). São Paulo: Itaú Cultural.

Fue con esta idea de un plano de composición y pensamiento en proceso que comenzamos a señalar el potencial de esta colección. En el proceso de identificar qué nos mueve y qué podemos mover como editoras, investigadores, docentes y activistas de la danza, comenzamos a reflexionar sobre nuestros propios procesos de subjetivación, nuestras singularidades y las performatividades políticas presentes en los contextos latinoamericanos de México y Brasil. Éste fue un punto de partida para problematizar diferentes escenarios de la danza y potenciar los posibles (de)reencuentros con otros cuerpos y con el *corpus* por venir, que generarán nuevos sentidos y planos de fuerza para cada libro a editar en esta colección.

Entendiendo la danza como acción política, cuyas proposiciones y formas corporificadas de pensar permiten analizar la realidad desde perspectivas que provocan y movilizan otros planos de pensamiento y acción, así comenzamos a diseñar posibles caminos y proyectar potenciales devenires y resonancias para esta colección: trazamos líneas, borramos mapas, confrontamos conceptos, realizamos desplazamientos, propusimos materialidades, además de enumerar algunas pistas que señalan la importancia de qué elementos -como cuerpos, territorialidades, agenciamientos, heterogeneidades, singularidades, repeticiones, diferencias, líneas de fuga y micropolíticas- están presentes en la forma de hacer la “política de suelo”² de esta colección. Llegamos así al enunciado de nuestra proposición: composiciones para el disenso. Nos acercamos al disenso como una ruptura del “mundo sensible que instituye la política y racionalidad propia”³ lo que implica una rearticulación del compartir en sí. Por ello mismo creemos en el potencial de esta colección, basada en sus ensamblajes plurales, heterogéneos, polifónicos y disensuales.

La serie que aquí inicia fue pensada como bilingüe⁴, español e inglés, con la idea de difundir, entre un amplio público, las importantes y profundas reflexiones que investigadores, docentes y artistas están elaborando en Iberoamérica y cuyos aportes al campo de la danza son incuestionables. A través de seis volúmenes, los lectores interesados en el tema podrán entrar en contacto con artículos inéditos en donde se debatirán aspectos

2 Término adoptado por André Lepecki (2010).

3 Rancière, J. (1996). “O dissenso”. En: Novaes, A. (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 368.

4 La versión bilingüe estará disponible en la versión digital de este libro.

relacionados a la danza en cuanto a sus políticas, sus modos de investigación académica, la potencia del cuerpo y sus procesos artísticos y educativos y la escena contemporánea.

Comenzamos el diseño del proyecto a principios de 2020, en el proceso se cruzó la pandemia. Así que reflexionamos qué significaba el escenario de la pandemia para los cuerpos que danzan y, sobre todo, qué significaba esta crisis sanitaria en el marco del espacio latinoamericano. Nos resultaba evidente que la crisis por el Covid-19 se sumaba a otras tantas ya existentes y que han marcado el contexto social, cultural y político en el cual se lleva a cabo la danza en la región. Este nuevo escenario trajo otros elementos y creó nuevos problemas para este plano de composición.

El primer volumen, *Danza en tiempos de crisis y de re(s)istencia*, reúne artículos que abordan desde diversos enfoques como la antropología, la semiótica, la historia, la política, entre otros, los fenómenos actuales de la danza en su cruce con un contexto marcado por la desigualdad social, la crisis de derechos humanos, la debilidad institucional, las democracias en constantes problemas de representación, la desaparición de cuerpos o el asesinato de voces disidentes, a las que la pandemia por el Covid-19 se suma. Todas ellas son crisis que afectan directamente la existencia y experiencia de los cuerpos.

Para orientar la escritura de los textos de este primer número, como editoras lanzamos una serie de preguntas a las autoras invitadas, como una suerte de provocación que pudiera disparar la reflexión. Tales preguntas fueron:

-¿Cómo afectamos y somos afectados por la danza en tiempos de crisis y / o aislamiento social?

-¿Cómo potenciar el papel del arte, en general, y de la danza en tiempos de catástrofes que son resultado del neoliberalismo?

-¿Cómo podemos pensar en la diferencia del cuerpo que baila en tiempos de crisis y pandemia, cuyas experiencias, encarnadas en sus singularidades, se ven complejizadas por las desigualdades sociales, políticas, económicas, educativas, culturales y de acceso en los sistemas de salud existentes en los países latinoamericanos? ¿Hasta qué punto es universal?

-¿Qué micropolíticas se generan en las prácticas artísticas como resultado de diferentes escenarios de crisis? ¿Qué estados del cuerpo están en crisis? ¿Qué posibles líneas de fuga pueden ser conjeturadas para el devenir pos-crisis?

-En el campo de la macropolítica, ¿en los contextos latinoamericanos, las políticas culturales y educativas -frente al escenario de diferentes crisis, incluida la pandemia-, describen posibles respuestas en relación con el trabajo y la precariedad en el campo de la danza?

-En el periodo pospandemia, ¿cómo pensar en propuestas artístico-educativas en danza que pueden activar procesos de re(exis)tencia?

-¿Cómo problematizamos los procesos de aprendizaje en danza en tiempos de crisis?

-¿En qué medida los estados de crisis –políticos, económicos y sociales– han tensado la creación en danza en contextos latinoamericanos? ¿Cómo están presentes las resonancias de las diferentes crisis en la performatividad en la escena contemporánea y en los discursos de sus creadores?

-En tiempos de crisis, ¿cómo mantenerse en movimiento, incluso si son micro-movimientos?

A partir de estas preguntas, el libro comienza con las reflexiones de la Dra. Ciane Fernandes, de la Universidad Federal de Bahía, Brasil, quien nos presenta el artículo: **DanzaS y Des-Crisis: Extinción, exclusión, extenuación y expansión en espaciotiempos de pandemia**, el cual está estructurado en un orden inverso de las eras geológicas del planeta y, a partir de huellas fósiles, presenta las catástrofes provocadas por la intervención humana, incluida la crisis sanitaria derivada del Covid-19. A lo largo del artículo, la autora explora el concepto de cuerpo como resiliencia y resistencia en donde reflexiona sobre la forma en que la danza hace de las crisis su posibilidad de transformarse, articulando esta perspectiva con el análisis de performances de artistas brasileños realizadas durante la pandemia. Además, Fernandes nos provoca con el cuestionamiento de cómo el modelo actual de producción ha generado una crisis ecológica que pone en riesgo la propia supervivencia de lo humano.

Por su parte, en el capítulo 2, la Dra. Didanwy Kent Trejo, de la Universidad Nacional Autónoma de México, nos refiere en su texto **La «experiencia» de los cuerpos que danzan: “el tocar” en tiempos de contingencia**, cómo la comunidad de danza usó, durante la pandemia, diversos dispositivos tecnológicos para ampliar el sentido del “tocar” como parte constitutiva de su práctica. Al enfatizar la centralidad de la experiencia sensorial presente en la danza, Didanwy

Kent Trejo analiza el cuerpo que danza durante el confinamiento, como disruptor de las categorías tradicionales de espacio y tiempo y propone pensar la experiencia de los cuerpos en relación como “cuerpos en resonancia”.

En el capítulo 3, la Dra. Lúcia Matos, de la Universidad Federal de Bahía, en **La danza sitiada en el Brasil post-2016: resonancias de volver a la derecha y de las perspectivas neoliberales para las artes**, hace una reflexión sobre las consecuencias para la danza, y en general para toda la práctica artística, de las políticas culturales de la derecha y del neoliberalismo, así como sobre la importancia de las acciones de micropolítica efectuadas desde la danza para intentar plantear alternativas y formas de resistencia a escenarios de censura y persecución política.

La Dra. Silvia Citro, de la Universidad de Buenos Aires, en el capítulo 4, titulado **Reflexiones interculturales sobre las digito-carnalidades en danza** nos refiere, a partir de una perspectiva antropológica del cuerpo y de las acciones artísticas interculturales, sobre los aprendizajes obtenidos en su larga relación con los artistas indígenas toba-qom del Chaco argentino, los cuales se centran en la eficacia performativa de la danza en relación a la salud y el bienestar, la resistencia y la reexistencia, además de cómo se ha intensificado la relación cuerpo-dispositivos multimedia en el contexto de la pandemia.

La Dra. Rosa Primo, de la Universidad Federal de Ceará, Brasil, reflexiona en **El cuerpo en estado de crisis: modos de (re)invención de sí y del otro en los procesos artístico-educacionales en danza en tiempos de distopías**, sobre cómo la danza es donde el cuerpo es, la forma en que el cuerpo que danza crea un espacio posible para la realización de lo que puede ser. Así la autora analiza el escenario actual y propone que la crisis nos sitúa en un momento de bifurcación, cuya elección presentará sus consecuencias. De esta manera, plantea el proceso de creación del cuerpo en estado de crisis como una intensificación del espacio, otra política atencional que potencializa la reinención de sí y del mundo.

En el sexto capítulo, en **Enredada en una corpo-escrituralidad ante la liturgia neoliberal**, la Mtra. Natalia Orozco despliega una reflexión sobre las implicaciones del discurso de la Economía Naranja para la práctica dancística en Colombia y cómo ello forma parte de las estrategias neoliberales para despotenciar los procesos que son inherentes a este arte, asimismo, su texto va de un contexto

general a las consecuencias que toda política tiene en la vida personal y cotidiana.

El libro finaliza con la sección “Diálogos críticos”, cuyo texto **Dispositivos de memoria, dispositivos para la acción**, consiste en una entrevista hecha por la Mtra. Hayde Lachino, de México, al colectivo LaTesis de Chile y a las creadoras de la obra, *Campo Muerto*, de Colombia. El texto fue intervenido por la Mtra. Lachino en colaboración con la Mtra. Ana Patricia Farfán de México y la Dra. Bertha Díaz, de Ecuador, y se aborda la crisis de derechos humanos que implicó la guerra civil en Colombia y la actual lucha feminista y cómo la obra de arte, como depositaria de la memoria personal y colectiva y como habilitadora de acciones políticas, genera discursos del disenso que se oponen a los relatos hegemónicos.

Los investigadores y los artículos que se constituyen como pensamientos transitivos y activos del cuerpo, con sus líneas de fugas y desterritorializaciones, son elementos heterogéneos y singulares de este plano de composición. Además de esto, el libro presenta un claro posicionamiento político sobre cómo la danza crea acciones, discursos y prácticas del disenso que permiten oponer el cuerpo a las políticas del poder que están marcadas por la necropolítica y la gestión de los cuerpos. De ahí la importancia de visibilizar los procesos, las prácticas y las y los artistas de la danza que están generando potentes acciones artísticas que buscan un claro posicionamiento estético y político que fisuran la pretensión de configurar la realidad como un espacio homogéneo inamovible.

Para cerrar este texto introductorio queremos agradecer a todos los miembros del Consejo Editorial de esta serie, formado por importantes investigadores y docentes de la región, y que con su trabajo contribuyen a enriquecer el pensamiento crítico en torno a la danza, el cuerpo y la performatividad.

Sigamos juntos, potenciando otros devenires compositivos para el disenso, a partir del (des)(re)encuentro con distintas voces, prácticas y modos de entender la danza, el cuerpo y la performance en los países iberoamericanos.

Hayde Lachino y Lúcia Matos
Editoras

DanzaS y Des-Crisis: Extinción, exclusión, extenuación y expansión en espaciostiempos

Ciane Fernandes
Universidad Federal de Bahía, Brasil

*descrédito descreencia desconfianza desánimo desfigurado
deshumanizado destituido desastroso desarticulado desestabilizado
desenfrenado desnortado desorientado desintegrado destrozado
desordenado desligado desconectado desavisado desesperado
despreparado descalificado desactualizado desarmado desencontrado*

De la era Cenozoica a la era Mesozoica (abismos y funerales)

La transición de la Mesozoica a la Cenozoica se caracteriza por la desaparición de grandes reptiles y de varios animales marinos.

Este texto adecúa sus partes como las placas tectónicas del planeta, en movimiento lento y continuo entre fracturas y abismos existenciales. Seguiremos el orden de las eras geológicas, pero invertido, en una danza en busca de sus rastros fósiles. Buscamos, así, marcos óseos (*bony landmarks*¹) de danzaS² ecocéntricas, ya que ni el ser humano ni el planeta Tierra son el centro del universo.

1 Terminología usada por la educadora somática Irmgard Bartenieff para referirse a sitios clave del sistema esquelético. En una estructura estabilizante, pero también dinámica y flexible, creamos Conexiones Óseas (Bony Connections) entre dichos marcos; por ejemplo, Cabeza-Cola (cóccix); Isquion-Talones; Omóplatos-Manos, entre otras (Bartenieff y Lewis, 1980).

2 El uso de la "S" mayúscula en "danzaS", y no simplemente "danzas", enfatiza la pluralidad de posibilidades de este arte en la contemporaneidad. Este empleo se inspira en la conferencia AutismoS del médico pionero Dr. Rogério Rita, quien ha cambiado el paradigma del autismo como un diagnóstico único de enfermedad incurable, puramente psicológica y de desarrollo, demostrando que se trata, por el contrario, de un cuadro sintomático complejo, de una composición de comorbilidades provocadas por una o diversas causas asociadas que exigen investigación sistemática e intervención múltiple, especial para cada caso, con algunas generalizaciones posibles dentro de grupos específicos de causas (Rita y Machado, 2020).

A lo largo de territorios movedizos y frágiles, la danza ha explorado innumerables opciones estéticas, entre expansión, extenuación y extinción de fronteras. En este campo, siempre y cada vez más desafiante, desarrollamos premisas y modos de existir múltiples y singulares que, en tiempos pandémicos, han sido obstruidos, pero también instigados. Al final, son las crisis las que generan los aprendizajes más radicales.

En tanto forma de arte autónoma e inter-relacional, la danza ha ido derribando paradigmas gradualmente, y se ha establecido como modo (im)permanente de desafío y de crecimiento, así como también de resistencia y resiliencia. Por un lado durante la pandemia nos vemos privados de todo lo que podría, *a priori*, ser considerado fundamental en la danza: la presencia y el contacto en vivo; los procesos compartidos por el calor físico (Fischer-Lichte, 2010), tanto pedagógicos como de creación y de investigación; el espacio dinámico, tanto intracorporal (que está encogido y constreñido ya sea por la enfermedad o por el miedo a ésta), como el teatral, lo público y abierto, lo natural y/o lo urbano; la libertad irrestricta de expresión y locomoción en todas las formas de movimiento incluyendo los micromovimientos y la pausa; modos integrados de vivir y existir a través de la corporeidad en lo cotidiano en/con el ambiente; la opción creativa (y no la obligatoriedad selectiva) del uso de la mediación tecnológica virtual y de los medios en los procesos de danza; entre otros. Traducciones y configuraciones domiciliarias y virtuales son alternativas plausibles; pero, ¿cuáles son las implicaciones de esta adaptación involuntaria?

Por otro lado, también somos provocados a reconfigurar nuestros modos de operar y reevaluar las premisas que orientan nuestras posibles prácticas en este contexto de privación extrema, extrapolándolas. ¿Cuáles son las experiencias y motivos de la danza que han ido desarrollando en nosotros las habilidades para enfrentar y atravesar tal crisis limítrofe? ¿Qué es lo que sobrevive de la danza en esta escasez extrema de elementos fundantes, y qué de la danza nos ayuda a sobrevivir en este contexto de severa falta de condiciones de vida?

Mientras escribía este texto, fui enlistando también algunas palabras relativas a la *destitución* de derechos y autonomías en la situación actual, así como en una búsqueda por *deshacer* críticamente esta crisis instalada (de ahí el título *des-crisis*). Esta escritura poética

se inspira en el continuo experimento de danza de Giordani Gorki Queiroz de Souza (Kiran Gorki), cuyos tres ejes básicos son el “cuerpo-existencia”, el “cuerpo-experiencia” y el “cuerpo-testimonio”. Desde el año de 2015, el bailarín-investigador ha venido anotando estados y despliegues posibles en/con/a-través del cuerpo en tiras grandes de papel, de las que a veces son usadas también como material escénico o para vestuario, pero también en cuadernos de anotaciones, bitácoras, *WhatsApp* y, más recientemente, en *chats* de espectáculos y seminarios de temáticas diversas especialmente relacionadas con la danza y la corporeidad. Sus interminables listas de “cuerpo-variación” insisten, por un lado, en la primacía de la corporeidad en los modos de relacionarse con y aprehender el mundo y, por otro, en la multiplicidad creciente e irrestricta con la que estos procesos ocurren. Como nos lo relata Kiran Gorki:

Todo lo que existe sólo existe porque el cuerpo experiencia su existencia, un color, un sonido, una sensación, una imagen mental, un sueño, una memoria, una temperatura, un amor... a través de aquello que para él es fundante y constituyente –el cuerpo. Cada experiencia es una co-creación del cuerpo y de la existencia. El cuerpo presenta al mundo y a sí mismo sus experiencias a través de cualidades y frecuencias vibracionales. Las experiencias se hacen presentes a través de una síntesis de todas las informaciones que corpamos en un momento dado y que somos capaces de testimoniar... Es el cuerpo, con todas sus posibilidades de intercambio con el mundo, que manifiesta esta experiencia... Estas tonalidades tienen temporalidades diferentes y pueden ser experimentadas en su multiplicidad y complejidad. (Souza, 2020)

El día 17 de agosto de 2020, Kiran Gorki vistió su voluminosa falda compuesta por tiras de cuerpos para participar en el segundo día de la danza colectiva *COVID-A: 100 mil segundos de danza por la vida*³. El proyecto de danza en línea fue un manifiesto colectivo de 32 horas de duración ininterrumpidas, organizado por el grupo de investigación Cosmover: Danza en Perspectivas Pluriepistémicas, del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Federal de

³ Ver el canal de Youtube del proyecto *COVID-A*: <https://www.youtube.com/channel/UCsrXWgKKIqIFN0I7rb2NU5Q>

Paraíba, coordinado por Carolina Laranjeira y Valéria Vicente, y con más de treinta participantes, residentes de João Pessoa, Salvador, Río de Janeiro y Recife⁴:

COVID-A: 100 mil segundos de danza por la vida es una performance de luto y de lucha que reivindica la no banalización de la vida. Cada segundo de danza por una vida interrumpida es lo que podemos ofrecer en más de 27 horas de performance virtual. Nuestra acción parte de un encuentro artístico y afectivo [...] que reflexiona sobre el contexto de negligencia del gobierno brasileño en relación con las víctimas del Covid-19 y las condiciones de resistencia y de vulnerabilidad social impuestas por la pandemia. Nuestras danzas son un manifiesto por la vida y por el derecho al luto. En honor a los muertos y a sus comunidades, somos cuerpos en movimiento y “en memoria”. [...] Afectados por el contexto, activamos dramáticamente palabras, sentimientos, conceptos, imágenes y estados del cuerpo. Somos más de 90 mil segundos de danza entre la vida y la muerte, el peso, la desatención, el estremecimiento, la acumulación, la resistencia, la falla, el giro de los *eguns*⁵, el agotamiento, la ritualización colectiva, el vértigo, la pérdida de referencia, el sueño, la naturaleza, las plantas y la tierra, el aire, la falta de aire, el pasaje, el campo mental vibracional, los rezos, la inmersión, los números, el llanto, la lágrima, la limpieza de las aguas, el desbordamiento, el luto, los nuevos mundos posibles, la danza como estrategia de sobrevivencia. (Vicente, 2020)

A pesar de que cada participante aportó una contribución personal y original para el conjunto de la obra, a menudo compartían la pantalla principal, donde dos o más danzas ocurrían simultáneamente,

4 En orden de aparición: Flaira Ferro, Valéria Vicente, Drica Ayub, Bárbara Santos, Ângela Navarro, Kiran Gorki, Conrado Falbo, Isabela Severi, Isaura Tupiniquim, Elis Costa, Silvinha Góes, Ayleen Vant, Izzah Ribeiro, Vant Vaz, Líría Morais, Aline Bernardi, Luciana Portela, Rafaella Lira, Marcondes Lima, Carolina Laranjeira y Pedro Silveira, Luk's Gomez, Taina Veríssimo, Liana Gesteira, Luna Dias, Tânia Neiva, Ailce Moreira, Alessandra Flores, Thaismary Ribeiro, Mariana Uchôa, Iara Sales, Ewe Lima, Lua Aires, Nirlyn Seijas, Carolina Lobo, Candice Didonet.

5 En religiones de matriz africana, por ejemplo el candomblé en Bahía, Brasil, *egum* (del yoruba *egun*) es el alma o espíritu de cualquier persona fallecida.

lado a lado en una composición de cuadros virtuales alternando profundidades y medios. En esta superposición muchos niveles se revelaban, entre movimiento humano, dibujos y cerámicas en construcción, objetos y ambientes cotidianos caseros y/o de garajes, ventanas, portones y patios. Entre intimidades y despedidas, la danza contemplaba la ausencia, la invisibilidad corporal, buscando entre-espacios (Bhabha, 2005) de respiración, mientras que cada hora era marcada por la danza-imagen del cielo en movimiento suave y sutil de nubes y de la punta de follajes de palmeras de cocos.

Al abrir con este acto duracional fúnebre, pero también múltiple y de re-existencias, honramos los tránsitos y pedimos permiso para avanzar retroactivamente en el tiempo geológico, en busca de otras formas posibles de vida.

*desmayado desnutrido deshecho desnivel desigual destrozos
descargo desinfección desunión desappropriación desmaterialización
deshonra desnudez descabellado desnaturalizado desterritorializado
desequilibrado desmoralizado desmembrado desproporcionado
desvinculado desentendido despedida desperdicio despropósito
desatención desuso*

De la era Mesozoica a la era Paleozoica (exclusión y extinción)

El marco divisor entre la Paleozoica y la Mesozoica representa la extinción de muchos grupos de animales y vegetales, y la formación del supercontinente Pangea.

La Tierra tiene cuatro mil quinientos millones de años. Los límites de las eras geológicas corresponden a extinciones en masa, cuando tuvieron lugar cambios radicales en las formas de vida. Esta perspectiva de *espacio-tiempo* ampliado contextualiza de un modo más ecocéntrico la existencia humana, que tiene apenas doscientos mil años. Sin embargo, en este breve espacio de tiempo logramos establecer modos de vida cuyas estructuras de producción modifican, contaminan y destruyen el ambiente irreversiblemente. Hemos extrapolado los límites de nuestra propia posibilidad de vida, y establecido los cimientos de nuestra extinción.

En este contexto, el desarrollo, la manipulación y la proliferación de microorganismos patógenos no ha sido una novedad en la historia de la ciencia tanto como las ganancias crecientes (incluso en tiempos de crisis), omisiones, fraudes de datos y corrupción de la millonaria industria de la enfermedad (Götzsche, 2016). Además, incontables modos de curación de costo reducido y alcance masivo, por ejemplo las plantas medicinales de los pueblos originarios, no son divulgados, o inclusive son criticados y prohibidos. La industria farmacéutica también está asociada con los agronegocios y una lista de por lo menos 450 pesticidas tóxicos que fue aprobada para su uso en Brasil en los últimos dos años. En medio de esta realidad perversa de inversión de valores y funciones, la enfermedad sustenta a la medicina. A fin de cuentas, extinguir a la enfermedad sería el fin de la medicina (Foucault, 1980), así como el de la multimillonaria industria farmacéutica y hospitalaria. En este cuadro perverso, es la corporeidad la que es manipulada, controlada, observada, escrutada, catalogada, alterada y, en última instancia, objetificada. El poder de la ciencia y su verdad irrefutable se sobreponen a la corporeidad, sus porosidades, incertidumbres y mutabilidad.

Incluso antes de la pandemia, una serie de otros males y enfermedades mucho menos famosas, pero igualmente destructivas y con secuelas irreversibles –por ejemplo la de la violencia intrafamiliar contra las mujeres, la del feminicidio y del abuso sexual de menores– se diseminaba sin control, como siempre afectando principalmente a los ya desfavorecidos, marginados y excluidos socialmente. “Frente a la enfermedad y la muerte, pobres y ricos nunca han sido iguales” (Wiser, 2020). Mucho antes de la pandemia, poblaciones de riesgo y vulnerables a enfermedades sufrían ya crónicamente del aislamiento social y del abandono de sus cuerpos, sin el cuidado apropiado, escondidos y encarcelados ya sea en prisiones literales o supuestamente “privadas” (aunque, de hecho, más en el sentido de privación de derechos que en términos de privacidad y protección). Como destaca Christine Greiner: “El estado de emergencia o estado de excepción se volvió la regla” (Greiner, 2010, p. 39).

La desatención a la corporeidad fuera de los patrones de la normatividad, en especial la de los afectados por enfermedades o por factores que predisponen a éstas, es absoluta en una sociedad individualista y competitiva, donde el capitalismo salvaje se

contraponen a la educación y al desarrollo científico y al acceso igualitario a los cuidados y acompañamiento de la salud. Cabe destacar, además, la invisibilidad de las personas con discapacidad, que constituyen cerca de mil millones de habitantes en el mundo (una de cada siete personas), aparte de los que están fuera de los alcances estadísticos. Para la gran mayoría de ellas, la cuarentena ha sido un modo de vida permanente mucho antes de esta pandemia, y sus discapacidades siguen siendo ignoradas por la sociedad en general y sus modos establecidos de inaccesibilidad y capacitismo,⁶ y aún más ahora, encubiertas por el nuevo coronavirus.

En suma, este cuadro pandémico no solo genera un límite en la historia del planeta en el que podemos extinguirnos de hecho, sino que se superpone a incontables factores crónicos como capas de una realidad ya desde hace mucho tiempo corrosiva, coercitiva, homogeneizante, perversa y patológica. A fin de cuentas, la era de las catástrofes invisibles (como en el caso de los accidentes nucleares), o bien invisibilizadas, ya había sido anunciada mucho antes de esto, con las guerras, sus gases letales y bombas atómicas en un meticuloso y creciente “atmterrorismo”⁷, además de las catástrofes ambientales desencadenadas por el desenfrenado consumo de las fuentes del planeta, alterando el equilibrio de ecosistemas enteros. En esta última rama podemos citar Chernóbil, en 1986, así como los recientes accidentes -que todavía están causando consecuencias interminables (si bien sofocados por nuestra crónica amnesia nacional, aún más en tiempos de pandemia)- de la hidroeléctrica de Mariana (estado de Minas Gerais) y el derramamiento de petróleo crudo que ya alcanzó el litoral de once estados brasileños.

La pandemia es más un hito en esta historia de catástrofes deshumanizadoras provocadas por humanos, de la micro a la

⁶ *Capacitismo (ableism)* es una actitud discriminatoria en contra de las personas con discapacidad a partir de jerarquías basadas en la capacidad funcional. En este contexto, la persona con discapacidad es considerada una excepción a lo normal e incapaz e inferior a aquellas sin discapacidad.

⁷ Lógica de exterminio iniciada por los alemanes en 1915 y que se distingue de todas las anteriores, estando basada en un cambio de atmósferas que haga imposible la supervivencia del enemigo, quien acaba por ser el responsable de su propia muerte, ya que tiene autonomía sobre su propia respiración. De esto resultó también la climatología militar y su uso en exterminios también con portadores naturales de epidemias, así como una industria de la muerte, una “aerología” con investigaciones militares para “dominar el clima” y la creación de armas atmosféricas. “El aire [...] pertenece a todos al mismo tiempo. No está distribuido con ventajas [...] Y este último bien, que era común de todos, habrá de envenenarnos a todos en conjunto” (Achille Mbembe *apud* Pal Pelbart, 2020, p. 11).

macro escala. Mientras no reconozcamos y valoremos a todas las singularidades y sus derechos de pertenencia, sólo estaremos contribuyendo a la exclusión de la alteridad y acentuando la crisis global en todos los niveles. No es por nada que el coronavirus haya sido llamado “virus extranjero” (“*foreign virus*”) por Donald Trump. Sin embargo, como nos lo recuerda Franco “Bifo” Berardi, “todos los virus son extranjeros por definición...” (Berardi, 2020, p. 52).

Desde la década de 1980, “el SIDA creó la condición para un adelgazamiento del contacto físico y para el lanzamiento de plataformas de comunicación sin contacto” (Berardi, 2020, p. 53)⁸. Sabemos también que a la actual pandemia se le denomina, de hecho, SARS 2 (*Severe Acute Respiratory Syndrome 2*), un segundo tipo de la enfermedad -denominada SARS 1-, causada por un virus de la misma familia de los coronavirus (sigla CoV) ya en 2003. El SARS-CoV-2 es el séptimo virus de esta familia, que era conocida desde 2002, inicialmente en formas más leves, pero que vienen afectando a la humanidad en diversas localidades, junto con otros virus letales y epidémicos. Luego, no se trata de algo tan nuevo, y sí de la continuación de negligencias gubernamentales con respecto a investigaciones realmente relevantes en salud (ya que las prioridades han estado determinadas por intereses económicos).

En medio de este contexto distorsionado de cultivo de la enfermedad y sus lucros, la experiencia radical de una pandemia se asocia a protocolos sanitarios y profilácticos verticalizados que afectan nuestros modos más íntimos y constitutivos de comportamiento y convivencia, tanto por el confinamiento como por las limitaciones impuestas en el espacio urbano:

De las cintas para delimitar el suelo a las alternancias a la circulación que organizan el acceso a los espacios, y de las pausas al caminar para esperar a su vez en la entrada al supermercado, a los desvíos para evitar el contacto con el otro, **poco a poco los cuerpos van viviendo -bajo una atmósfera de miedo- un orden y un control acentuado**. ... Son expresión de tácticas que artificializan temporalmente los afectos, pero que, **si se aplican sin cuidado, abren brechas a la perpetuación de prácticas disciplinadoras, narcisistas, y que refuerzan la “erosión del Otro”, ya en boga**. (Paiva, 2020, negritas del autor)

⁸ En español en el original [N. del T.].

A esta coerción extrema se suma la ilusión de movilidad del mundo virtual, el continuo flujo de imágenes y “la superagitación de políticos y corporaciones que pretenden mantener cosas, capital y *commodities* en movimiento permanente” (Lepecki, 2020, p. 7), además del aumento exacerbado de demandas de trabajo y de actividades virtuales, ya que la maquinaria de producción no puede parar, y, además, debe compensar el paro de la vida pública impuesto por la pandemia. En este ínterin, entre la disciplina del espacio real y la hiperactividad del ambiente virtual, el cuerpo permanece sentado, congelado por el miedo, priorizando el pensamiento cognitivo lógico y lineal como modo hegemónico de organizar y controlar el mundo. En su gran mayoría, la acción corporal (definida por su encuadramiento y compartición bidimensional) se restringe a la cabeza, hombros y manos, acortando toda la parte inferior y posterior del cuerpo, justo aquella que nos enraíza y conecta filogenéticamente con nuestros ancestros cuadrúpedos. En este sedentarismo compulsivo, superestimulamos los sentidos de la visión y audición, asociados al estado de alerta. Sumados a la ausencia de contacto y tacto, la multidimensionalidad corporal involuciona hasta la “nulodimensión”⁹ virtual (Baitello, 2012). Esta última se congrega con el poder económico mundial vigente, además de ser también un modo de control y vigilancia permanente de datos y relaciones.

Este embate entre parálisis real e ilusión de movilidad, restricción vital e imposición tecnológica, es el sofocamiento sintomático de la pandemia. “Hoy sabemos que nuestra especie es mortal, como lo son todas. ... En suma, la supervivencia es la excepción, y la desaparición la norma...” (Gould, 1999, p. 34). A pesar de nuestra arrogancia antropocéntrica, estamos frente a un patógeno invisible y mutante que logró acentuar las condiciones catastróficas hace mucho anunciadas, aunque consistentemente ignoradas por el destructivo orden económico mundial hegemónico vigente.

⁹ A partir de su relectura de Dietmar Kamper (al respecto de una conferencia performativa de Vilém Flusser) (Kamper, 1999), Norval Baitello Júnior argumenta que la nulodimensión es la dimensión cero a partir de un creciente proceso de abstracción en la historia de la humanidad. En la presencia física nos expresamos en las tres dimensiones del espacio. A partir de la invención de la imagen bidimensional, sustrajimos una de estas tres dimensiones. A lo largo del tiempo las imágenes se transformaron en dibujos estilizados y, eventualmente, en escritura, como fundamento del pensamiento abstracto lógico, unidimensional y lineal. A partir de esto inventamos la ciencia y los aparatos que operan por medio de números, o sea puntos, que es la dimensión cero.

Y esta condición está lejos de terminar, a pesar de la alusión a, y de la ilusión de un periodo “post-pandémico”. La realidad enfermiza del planeta se ha potencializado progresivamente, en una guerra interminable entre la proliferación de patógenos invisibles y métodos de control y erradicación que, de hecho, los hacen más resistentes, mutantes y múltiples (Foucault, 1980). Como nos alerta Slavoj Žižek:

Contra estas esperanzas demasiado fáciles, lo primero que hay que aceptar es que la amenaza llegó para quedarse. Incluso si esta ola retrocede, reaparecerá en nuevas formas, quizás incluso más peligrosas. Por esta razón, podemos esperar que las epidemias virales afecten nuestras interacciones sociales más elementales. [...] Incluso podríamos ser más cuidadosos con los gestos espontáneos: no te toques la nariz ni te frotes los ojos. Por lo tanto, no sólo el estado y otras agencias nos controlarán, también debemos aprender a controlarnos y disciplinarnos. (2020, pp. 25-26)¹⁰

El cuerpo humano y sus dolores intraducibles e incompatibles (Scarry, 1985) se oponen a modos cada vez más intrincados, propagados e invasivos de comunicación. Falta saber si vamos a usar la disolución de fronteras que desarrollamos en las artes a lo largo de los siglos (en especial en el siglo XX) para dejar que la compresión progresiva nos invada, o si vamos a saber usarla para proteger lo que más nos importa y que ha sido consistentemente tratado con negligencia, rechazado, sacrificado, torturado y exterminado a lo largo de la historia de la humanidad. Cada vez más se vuelven urgentes las fisuras de entrelugares intervalares (Bhabha, 2005) que estimulen la expansión del espacio personal, la manifestación y materialización de los impulsos creativos fundados en la corporeidad, así como también la relativización del derecho a hacer elecciones y tomar decisiones a partir de sabidurías celulares sensibles.

La banalización de las muertes de millares de brasileños/as es más un síntoma de un sistema que apaga memorias, especialmente las más vitales y corporificadas, como la muerte por asfixia y en masa. Y son justamente las memorias e historias lo que diferencia a los sistemas vivos de los artificiales: “la única razón por la que nos rehusamos a decir que [los sistemas artificiales] están vivos es que no están ligados históricamente a lo que llamamos vida” (Gould, 1999, p. 38). Por

¹⁰ En español en el original [N. del T.].

otro lado, ya mucho antes de la pandemia, archivos digitales han sido usados por bailarines como modos de resistir a la fugacidad de la danza y registrarla en formatos diferenciados de escritura. Incluso antes de la pandemia, artistas de la danza ya usaban la virtualidad como modo de conexión planetaria creativa en tiempo real (Santana, 2012).

Durante la pandemia, en especial, bailarines/as han estado desarrollando estrategias de interacción con la alteridad a la distancia, a través de plataformas digitales diversas. Sedientos/as de intercambios creativos, así como de la valorización de la diversidad y de las singularidades, artistas han estado desafiando la noción de espectáculo cerrado para un público pasivo. En composiciones basadas en el intercambio de tareas o estímulos o inspiraciones, crean redes entre públicos diferenciados, incluso de artistas, marcadas por la donación personalizada y recíproca de regalos danzados¹¹. En este contexto de intercambio virtual danzado, se activa el potencial creativo de cada singularidad, confirmando que “todo mundo es un bailarín”, como preconizaba Rudolf von Laban.

Otra estrategia, tomada de la intervención urbana, e incluso de la ecoperformance¹², es la realización de la danza en locales públicos, especialmente en aquellos totalmente vacíos, sin público y sin previo aviso. En una especie de desobediencia y riesgo, las danzaS en este umbral usan y abusan de las precauciones sanitarias, incluso empleando protocolos de distanciamiento o la propia ausencia de público como parte de la obra y señales de discriminación racial. Esto es lo que sucede en *Banho de Sangue* [*Baño de sangre*], de Luzia Amélia Silva Marques, realizada varias veces desde 2018 en espacios abiertos diversos, inclusive en Teresina, el 16 de agosto de 2020. Nómada o sin-techo, la mujer negra de vestido y máscara blancos baila sobre una larga tela blanca extendida en el suelo del espacio público (lo que le garantiza el distanciamiento),

11 Ver, por ejemplo, las obras de Alba Pedreira Vieira (Companhia Mosaico / Universidade Federal de Viçosa) en <bit.ly/youtubeMosaico>, <https://dancamosaico.wordpress.com/>; de Melina Scialom (Projeto Dança Compartilhada) en @danca_compartilhada y <https://vimeo.com/456659901>; y de Denise Zenicola (Coletivo Muanes Dançateatro / Laboratório de Danças em Diásporas / Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) en <https://www.youtube.com/watch?v=AiX-1nmv9As&feature=youtu.be>

12 Performances desarrolladas en ambiente abierto, directamente en contacto con elementos de la naturaleza y con temáticas ecocéntricas. Para mayor información, ver Elizabeth Isaacs Doud, 2018.

mientras que otra vestida con ropa de civil grita “¡negra, negra!” en tono de insulto, y derrama desde lejos tinta roja sobre su cuerpo, que sigue bailando. En Teresina, danza sobre la larga tela amarrada a un monumento emblemático:

Hoy es el aniversario de la capital Teresina, en Piauí, pero el clima no es de fiesta. El movimiento Lagoas do Norte Pra Quem, el colectivo Ocuparthe y la bailarina y profesora @luziaamelia realizaron una intervención y performance en frente de la estatua de Domingues Jorge Velho –bandeirante [*expedicionario de la época colonial*, N. del T.] paulista responsable del exterminio de miles de indígenas en la región de Piauí, Paraíba y Ceará, además de haber estado a cargo de la misión de acabar con el Quilombo de los Palmares. [...] Ésa es la versión de la historia que no aprendemos en la escuela –la estatua del bandeirante sigue allí como si fuese un símbolo heroico para la ciudad. [...] Teresina, 168 años bañada en sangre de los pueblos originarios y del pueblo negro. 809 personas muertas por el Covid-19. ¿Qué es lo que conmemoramos? (Mídia NINJA, 17/08/2020)



Figura 1 Luzia Marques en *Banho de Sangue* [Baño de sangre], Teresina, Piauí, 16/08/2020. Foto: Tássia Araújo.

Como el revés de un virus pandémico, es justamente a través de supuestas invisibilidades microscópicas y múltiples que podemos revitalizar el poder latente de alcance macroscópico ilimitado. Es en el arte de la desaparición y en la corporeidad invisibilizada donde reencontramos territorios posibles de proliferación emancipadora. Así aprendemos

a valorizar modos aparentemente mínimos de atravesar críticamente políticas de control de un modelo de salud universal (de hecho impuesto justamente por aquellos que, en primer lugar, instigaron la pérdida de la salud como condición y derecho de vida de todos/as).

desobedecer desaliñar descabellar descalzar dismantelar destetar disfrutar desmanchar desinflamar desocupar desapegar desatar descartar desacatar destacar destrabar descontar descontraer despreciar deshacer desmentir desmontar desoprimir desobstruir descongelar descategorizar desacelerar desabrochar desovar

De la era paleozoica a la era precámbrica (danzaS en crisis)

En el paso de la era Precámbrica a la Paleozoica ocurrió una súbita expansión y diversificación de los animales.

En el ambiente pandémico hostil y demoledor, la ambigüedad de informaciones, actitudes y tendencias puede ser un riesgo aún mayor que el propio protagonista patógeno. Tenemos que estar atentos no solamente a los inventos masificantes difundidos por los medios, sino principalmente a las apropiaciones que distorsionan casi imperceptiblemente las microexistencias necesarias, conquistadas con mucho esfuerzo a lo largo de mucho tiempo.

Cuando mencionamos que “todo mundo es un bailarín”, estamos justamente activando la singularidad propia de cada uno/a como parte de una colectividad ética, igualitaria, que valoriza las diferencias en y a través de la corporeidad en el espacio dinámico. Por un lado, diluimos las fronteras de la danza al punto de difundirla como movimiento creativo posible para cada uno/a. Por el otro, necesitamos restringir nuestras fronteras, y delimitar procedimientos y terminologías específicas para dichos procesos artísticos complejos.

A pesar de que el concepto de coreografía surge ligado a la danza “como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura” (Lepecki, 2008, p. 22), danza y coreografía eventualmente se tornaron campos separados, en pro de la autonomía de la composición como sistema auto-organizado:

La coreografía no requiere bailarines. Coreografía y danza son dos disciplinas totalmente diferentes. Tradicionalmente se asocia coreografía principalmente con danza. En la actualidad, se está volviendo más autónoma. En el momento presente, ella (la coreografía) no tiene que estar conectada con la ejecución profesional de una idea, pero la idea en sí misma tiene que ser lo suficientemente fuerte como para llevar al cuerpo a un movimiento organizado o categórico. (William Forsythe apud Klien, 2008 p. 38)

Ésta y tantas otras emancipaciones a lo largo de la historia de la danza abrieron camino para aplicaciones diversas, pero también para otras bastante peligrosas e incluso atemorizantes. Por ejemplo, ¿cómo sería posible denominar a las configuraciones sanitarias y profilácticas impuestas verticalmente “nuevas coreografías sociales”, como lo hace Bruna Paiva? (Paiva, 2020) Paiva utiliza este término para referirse a las nuevas configuraciones espaciales que organizan el comportamiento y las acciones humanas después de la experiencia de la pandemia, exigiendo la delimitación del movimiento para garantizar el distanciamiento y evitar cualquier posibilidad de contagio. Mientras tanto es obvio que no existe ahí ninguna intención estética, así como tampoco autonomía creativa de los elementos involucrados –sean éstos seres humanos o cualquier otro elemento o unidad composicional. En este caso, estaríamos inclusive llamando a los médicos y a las autoridades sanitarias coreógrafos, función que ha sido bastante cuestionada.

A pesar de que el concepto de “coreografía social” tiene su origen en coherentes perspectivas y debates marxistas entre ideología y estética, en una crítica a la coreografía como esquema general de organización social moderna (Hewitt, 2005) es preciso recordar que éste es apenas un despliegue de una práctica mucho más amplia y diversa. En el límite entre “coreografía social” y “coreografía artística” radica la cuestión de la disciplina y de la producción de cuerpos dóciles (Foucault, 1988), así como de la ruptura de esta máquina de poder a través de la creatividad. “Coreografía social”, así como parte de las “coreografías artísticas”, implican el control y adiestramiento de corporeidades, ya sea en el ambiente cotidiano o en el ambiente artístico. Estos dos contextos incluso se han confundido cada vez más, a partir de experiencias performáticas urbanas, de *site-specific* o en ambientes naturales (Casini, 2012; Schiochet, 2011). Es justamente en

la invasión del espacio público por coreografías no disciplinarias, sino, por el contrario, transformadoras de las disciplinas sociales impuestas a la corporeidad, que emergen las multiplicidades, las diferencias y las singularidades (opuestas a aquellas “coreografías sociales” de homogenización, en este caso sanitarias y profilácticas).

Por lo tanto, no se trata nada más de identificar “coreografías sociales” en el contexto “post-cuarentena” (que inclusive puede ser un periodo bastante corto y transitorio), sino de percibir la apropiación de un término cuya aplicación puede y debe ser un estímulo para la creatividad y la transformación social. La expansión del término “coreografía” a críticas sociales no puede comprometer a esas coreografías, que, a lo largo de la historia de la danza, justamente han roto con patrones sociales de docilización de los cuerpos, también a través de la inclusión de movimientos cotidianos, como lo hacen las “coreografías sociales”. Este último se trata, así, de un concepto bastante peligroso, porque se apropia de, e invierte, los principios ético-estéticos fundamentales para la danza y, por ende, para la humanidad. Hay que distinguir, por lo tanto, no solamente si las coreografías son “sociales”, “artísticas”, “performáticas”, “cotidianas”, en el escenario, en el teatro, o fuera de ellos; sino, principalmente, si son de docilización o de liberación de la corporeidad.

A pesar de que el término “coreografía” surgió en el contexto del control de la escritura sobre el movimiento corporal, en este caso ambos –escritura y movimiento– están en el campo de la danza. Como tal, esta relación de poder entre escritura y movimiento corporal puede y ha sido cuestionada y transgredida a través de diversos movimientos, afirmando la importancia de la danza como modo de transformación en todos los niveles¹³. Considerar que “todos son bailarines” significa que todos son capaces de crear y transformar modos de (des)(re)organizar patrones de movimiento en pro de sus propios modos de expresión y relación, creando nuevas conexiones con el/en el todo. Y esto implica a la danza como modo de existencia y de creación de sentidos y sabidurías, no únicamente como movimientos corporales en un espacio delimitado, por ejemplo. El uso del término “coreografía social” parece no tener implicaciones en esta danza en el campo expandido, sino, por el contrario, en la separación entre acción social cotidiana (coreografiada)

13 Dentro de estos movimientos tenemos, por ejemplo, el giro corporal (Sheets-Johnston, 2009) y el giro práctico (Nelson, 2013). Como ejemplo de “escritura corporificada” (embodied writing), ver Rosemarie Anderson, 2001.

y creación artística (danzada). Tanto, que existe una clara diferenciación conceptual entre “performance en la danza y en el movimiento cotidiano” (“*performance in dance and everyday movement*”) (Hewitt, 2005).

La utilización de un término del campo en la danza en un enfoque crítico a las disciplinas sociales, a pesar de ser innovadora, es una apropiación que establece una relación epistemológica de poder, restringiendo este arte a un campo delimitado y específico (muchas veces marginalizado) apartado de acciones sociales a gran escala (sean éstas disciplinarias o no). Mientras tanto, la danza, en tanto campo expandido, atraviesa y sobrepasa a las “coreografías sociales”, tanto como a la propia organización antropocéntrica del mundo (no solamente en las sociedades humanas), ya que pasamos a percibir y a crear con/en el todo del contexto ecocéntrico vivo, en posibilidades infinitas de transformación constante.

En oposición a dicho campo pulsante, ya en 1990 Norbert Servos denominó “coreografía de las masas” a las grandes formaciones geométricas públicas durante el nacionalsocialismo alemán. Semejante a las “coreografías sociales” (Hewitt, 2005; Paiva, 2020), este tipo de “coreografía al servicio del poder” (Servos, 1990, p. 66) es todo menos el empoderamiento (Berth, 2018) de la corporeidad sensible, con sus idiosincrasias y singularidades poéticas. Es, por el contrario, la retirada meticulosa del poder de la corporeidad personal, así como del apoyo efectivo y sutil del colectivo:

Llama la atención que solo recordemos las imágenes de esta manera, no de otra: como una masa agresiva, esencialmente destructiva, acorralada en bloques de poderío militar, cuerpos desposeídos sometidos a un estricto control. Es sorprendente que todavía, hasta el día de hoy, no tengamos contra-imágenes. La comunión pacífica y no militante no es parte de la cultura pública. (Servos, 1990, p. 64)

Al final de su artículo, el propio Servos reconoce que la danza no tiene nada que ver con las formas estáticas a las cuales se asemejan dichas “coreografías”. El autor asocia danza al “principio del cambio constante”¹⁴ que es incompatible con la rigidez estática de dicha “ornamentación de masas manipulables” (Servos, *ibid.*, p. 66). Es decir, la danza (en este caso contemporánea) no estaría del todo separada de la coreografía, pero sí de un tipo específico de “coreografía”.

¹⁴ También la pionera somática Irmgard Bartenieff defendía esta idea como fundamento de sus temas de movimiento, por ejemplo la relación dinámica entre movilidad y estabilidad.

A pesar de que la denominación “coreografía social” es atractiva e incluso justificable en términos de la perspectiva de construcciones espaciales que se configuran de modo diferenciado, categorizando el cuerpo como entidad lingüística manipulable, ella no es compatible con algunas tendencias anti-hegemónicas de danza. La cuestión es que las premisas de este arte se han diluido de un modo tan radical desde el siglo XX, que su (im)permanencia abre margen para incontables interpretaciones, despliegues, tanto como debates y discordancias. ¡E incluso estas últimas han sido motivo de más creaciones en danza!

En medio de tantas rupturas de paradigmas, discusiones bastante pertinentes han expandido la noción de ligar la danza al movimiento corporal, ya sean éstos técnicos, expresivos, estilizados, cotidianos, funcionales, casuales, improvisados, aprendidos y ensayados, en la escena o fuera de ésta. Entre 1979 y 1999, Monroe Beardsley ([1979], 1982), Noël Carroll y Sally Banes (1982, 1998, 1999), y Gregory Scott (1997) debatieron respecto de las premisas de la danza, en artículos que se responden confrontándose mutuamente. Inicialmente, Beardsley (presentado en 1979, publicado en 1982) postuló la asociación entre danza y acción, inclusive citando a John L. Austin, si bien escribió que “no todo lo que se mueve es danza”. Para Beardsley, el moverse de la danza se distingue por estar lleno de “vigor, fluidez, expansividad ... superfluidez de expresividad” (Beardsley, 1982). Carroll y Banes (1982) respondieron, criticando a Beardsley, afirmando que una acción es danza no debido a su naturaleza, aunque ésta sea fluida, vigorosa, expresiva, etc., pero sí debido al “contexto del evento en el cual está situado el movimiento” (Carroll y Banes, 1982). Por ejemplo, los mismos movimientos funcionales realizados de un modo nada estilizado, o una descripción e indicación de cicatrices o de dolores hablada en escena, pueden ser danza si fueran contextualizados como tal. O sea, corresponde al/a la creador/a de la danza denominar a su obra como tal, inclusive provocando y generando diversos cuestionamientos en el público en este sentido.

Esta premisa abre posibilidades creativas que estimulan autonomías y singularidades ético-estéticas. En oposición a la “coreografía al servicio del poder”, las coreografías múltiples como empoderamiento de singularidades se han vinculando cada vez más a las danzaS. Como cambio constante, las ondulaciones entre estabilidades y movilidades crean estratificaciones cada vez más diversas y sutiles ampliando posibilidades más allá de las marginalidades. Así, la danza

se ha metamorfoseado a lo largo de los últimos tiempos, con crisis consecutivas y muchas veces superpuestas. La crisis se volvió no solo un acontecimiento, una actitud o un procedimiento estético, sino un modo de operar. En ese *continuum* de superposiciones e inter-relaciones inestables, no lineales ni jerárquicas, hemos presenciado sucesivas desapariciones y transmutaciones de características y elementos. Cada uno de ellos nos enseña a lidiar con el momento pandémico de modo irreverente, inusitado y significativo. Si, por un lado, nuestra actividad es (mucho más ahora) no lucrativa y no prioritaria en el sistema vigente, es justamente nuestra familiaridad con estados de crisis lo que nos permite lidiar con este momento tan limítrofe de la historia de la humanidad y confirmar nuestro papel fundamental.

Las diversas crisis de la historia reciente de la danza no siempre se desarrollan en una creciente expansión de fronteras, sino que muchas veces responden las unas a las otras, o vuelven en diferentes versiones a lo largo del tiempo, en fuerzas a veces bastante contradictorias. Éstas incluyen, por ejemplo: la crisis de la disciplina (en especial la clásica, pero también la moderna y cualquier tendencia tecnicista); la crisis de la verticalidad (como una subcategoría de la crisis anterior); la crisis de la danza como sometida a otras artes (emancipación de la danza como arte independiente); la crisis del movimiento expresivo (de algo o de alguna cosa); la crisis del movimiento abstracto (y supuestamente neutro); la crisis de la danza como forma (como en el ejemplo del *butoh* y sus estados corporales); la crisis del cuerpo como referente (emancipación del cuerpo al contar sus propias historias de sumisión y revirtiéndolas) (Servos y Weigelt, 1984); la crisis de la autonomía de la danza (borrando fronteras con otras artes y dando origen a varias formas híbridas); la crisis de la representación (diluyendo las fronteras entre arte y vida, saliendo del escenario y su estructura de separación entre bailarín y público, así como de lo gestual técnico y/o estilizado para incluir lo cotidiano y todos los modos de movimiento y gestualidad); la crisis de la coreografía (como ligada a la danza o al cuerpo humano, y como organización impuesta y previa al tiempo real); la crisis del papel del coreógrafo (como creador de la coreografía impuesta a los bailarines; surgimiento de los colectivos de creación); la crisis del público (que no solo deja de ser un mero espectador, sino que también puede interferir en la obra, así como desaparecer en obras sin público, ya sea en la modalidad prevenido o desprevenido, en eperformances en las que el único testigo es la propia naturaleza y

sus elementos, por ejemplo); la crisis del bailarín como ligado a aquello que expresa (la independencia de la forma); la crisis del cuerpo ideal (que se inicia ya en la crisis de la danza clásica pero sólo se afirma en las prácticas de la diferencia y de la discapacidad); la crisis de la autenticidad (también reforzada por la mediación digital y por los registros de danzas y sus despliegues); la crisis del simulacro (con la revalorización de la autenticidad y de la memoria en los últimos años) (Balsom, 2014); la crisis de la danza como intraducible (generando toda una serie de obras críticas tanto en escena como escritas, y justamente mezclando esos lenguajes y sus intermedios); la crisis de la danza como objeto (ya sea de análisis o de fruición, con el surgimiento de modos de investigación basados en la práctica artística); la crisis de la danza como presencia corporal; la crisis de la danza como fugacidad y ausencia; la crisis de lo colonial y hegemónico (con la participación de artistas-activistas de/en comunidades diversas, en especial las originarias y/o subalternas, y sus problemáticas); la crisis de la danza como movimiento constante (en resistencia y ruptura del frenesí modernista) (Lepecki, 2006); la crisis de la inmovilidad compulsiva (descrita como la nueva catástrofe del *homo sedens*) (Baitello, 2012; Mandal, 1985); la crisis del sujeto danzante (descentralización de lo humano y transición del antropoceno al ecoceno; nuevas materialidades) (Barad, 2017); entre tantas otras crisis.

¿Podrían las crisis de la danza convertirse también en una especie de ontología fundamental ligada al tiempo progresivo y productivo de la modernidad? En su visionario libro *Agotar la danza* (2008), André Lepecki analiza cómo algunos coreógrafos contemporáneos desmantelan la noción de danza como movimiento continuo y su asociación con la modernidad y su frenesí. La “inmovilidad” no sería un regreso a una inmovilización congelada, sedentaria e inerte, sino, por el contrario, puede ser asociada a lo que en Somática llamamos pausa dinámica, ya que incluye micromovimientos y también nos prepara para otros modos sensibles y sutiles de existir e intervenir. Dicha inmovilidad es un modo de enfrentar y romper con la imposición ontológica del movimiento sobre la danza, criticando también el control disciplinario de las subjetividades dinámicas y multifacéticas (comprendidas como procesos políticos, afectivos, coreográficos y del deseo). “[A]gotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética.” (Lepecki, 2008, p. 24).

La danza como cambio constante nos ha llevado al extremo del agotamiento y del desvanecimiento, más aún en medio de las fuerzas perversas en juego debido a la pandemia. En este contexto, el modo “crisis” de operar de la danza no parece seguir ya un tiempo lineal progresivo. Según lo afirmaba ya Michel Foucault (1980), aunque en relación con las pandemias, entre más tratamos de controlar cuerpos (entendiendo aquí más allá del humano) en “coreografías sociales”, más se multiplican infinitas versiones de estas materialidades posibles. O sea, entre pausa y movilidad, condensación y expansión, múltiples líneas de fuerza insisten en la multidimensionalidad de *espaciotiempos* diversos y en el no estancamiento.

Mucho, y cada vez más, se ha dicho, escrito y comentado sobre las condiciones y perspectivas post-pandémicas, como si la historia de las catástrofes que nos asolan tuviese ahora un antes y un después bien definidos. Al igual que la ruptura del tiempo lineal progresivo en la historia de la danza, no podemos reducir la historia de las catástrofes a pre y post-pandemia:

No era una catástrofe que fuera a abatirnos desde afuera, y en un futuro distante, sino parte de la historia más íntima de Occidente, y esto desde su origen. Es lo que un pensamiento de la Catástrofe no podría dejar de constatar – ella no sólo es nuestro futuro, sino el contenido de nuestro propio presente, y nos llega desde muy lejos. En otros términos, la Catástrofe no es solamente la súbita Hecatombe, natural o histórica, sino la banalidad cotidiana. (Pál Pelbart, 2020, p. 13)

Como madre y única responsable de un adolescente autista severo, auto y heteroagresivo, sé bien, hasta en los mínimos detalles, cuán extremadamente hostil puede ser la realidad cotidiana, por tiempo indeterminado y sin perspectivas de cambio. El contexto extremo al que muchos de nosotros estamos expuestos de modo continuado es tanto endógeno como exógeno, o sea, emana de cada cuadro sintomático (reconocidamente patológico, o no) y de sus meandros, así como del entorno que lo rechaza y condena, en vez de auxiliarlo y apoyarlo.

En confinamiento y aislamiento social, pero también presionados para producir y comprobar una producción ininterrumpida en plena superinvasión mediática de nuestros espacios que ya no son privados, la pausa dinámica es, más que nunca, necesaria y fundamental. En este

entre-espacio conectivo es donde las microactivaciones potencializan diferencias y disidencias, abriendo lagunas en las que “lo enterrado, lo desechado y lo olvidado escapan a la superficie social del conocimiento como oxígeno vital. Es el momento de abandonar el polvo histórico” (Nadia Seremetakis apud Lepecki, 2008, p. 36). La pausa dinámica en la danza ha consolidado no solamente la crisis del movimiento, sino, principalmente, la crisis de la crisis, estableciendo una instancia de recuperación de la exhaustividad contemporánea. O sea, agotar la danza como movimiento implica expandirla, alargarla, alejar sus fronteras, para que la respiración celular sensible e invisible ocupe *espaciostiempos* de la virtualidad coercitiva y físicamente debilitante.

Estos modos aparentemente mínimos se convierten en reverberaciones transgresoras y expandidas, como lo vimos en *Ah, se eu fosse Marilyn!* [*¡Ah, si yo fuera Marilyn!*], performance escenificada por Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.) el 28 de agosto de 2020, como parte del Panorama da Criação Inclusiva [Panorama de la Creación Inclusiva], en el canal de YouTube del evento¹⁵. Bailarín en silla de ruedas con experiencia internacional y profesor de la Escuela de Danza de la UFBA, presentó una versión adaptada de la obra original (2010)¹⁶, donde bailaba incluso con la parte paralizada de su cuerpo, de la cintura para abajo, enterrada en las arenas de la Playa do Porto, en Salvador, Bahía, en 2011. La versión de agosto de 2020 se realiza en el cuarto de su casa, donde Edu O. monta todo un escenario intimista, acogedor y atractivo, lleno de incontables objetos diversos como en un océano repleto de vida visto a través de la lente de un microscopio (la pantalla del espectador). En vez de música, oímos la audio-descripción para discapacitados visuales insertada a propósito como elemento compositivo estético. También el Lenguaje Brasileño de Señales (LIBRAS, por sus siglas en portugués) surge algunas veces en medio de otros movimientos y pausas, como parte de la coreografía. Nada parece escapar a este *combo*¹⁷ estético revolucionario y sutil.

A su gesto cautivador, como los labios que buscan el lápiz labial rojo para untárselo ellos mismos (al revés de como estamos acostumbrados), o como suspiros casuales, se suman largas pausas con

¹⁵ Disponible en: <https://youtu.be/gaDqavU8-Mg>

¹⁶ La filmación de la versión de 2010 en otra playa de Salvador, Bahía, está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8TNnVO1Ax0E>

¹⁷ Este término del idioma inglés se refiere a una combinación de elementos, pero también a golpes de lucha aplicados en juegos virtuales.

la mirada perdida, como suspendido en el tiempo (medido por un objeto ya casi extinto, un reloj de arena, que aporta precisamente el elemento de la arena de playa, ahora confinado). También el intercambio de vestuario, de atrezzo y de objetos es incierto, enfatizando más la duda ante las incontables posibilidades de lo que es propiamente el uso funcional de algo. Con el paraguas, en vez de crear una figura humana cualquiera, se esconde por completo cerrándolo sobre su cuerpo. Cuando finalmente elige los guantes de box rojos, éstos son usados para ejercicios casi perezosos y sin grandes expectativas, con el cuerpo recostado, apenas subiendo y bajando los antebrazos, con una expresión facial de descanso y tal vez hasta de cierto tedio. Un rato después se pone calmadamente zapatillas rojas para salto, estilo años 50, y se conforta con las piernas cruzadas por encima, tal vez en una crítica a la “bipedia compulsiva en la danza”¹⁸ (Carmo, 2019). Lo que resuena es la multiplicidad resplandeciente de elementos y el cuerpo humano sumergido en ello. La casualidad y el encanto de los gestos y su bajo nivel de estrés o tensión son extremadamente cautivantes y seductores, restableciendo un consuelo también para el público delirante en los comentarios del chat en vivo. Su cuerpo con discapacidad es súper-eficiente para rescatar la experiencia del descanso, de la respiración profunda, de la sensualidad y de la intimidad tan necesarias y escasas para todos nosotros desde hace ya mucho tiempo.

¹⁸ Para Edu O., la “bipedia compulsiva en la danza” consiste en “una lógica de organización social que parte de la perspectiva de quien no tiene discapacidad y capta el mundo exclusivamente pautado por sus exigencias, sin tomar en consideración a todos aquéllos que están fuera de esa normatividad del cuerpo. La bipedia que organiza el mundo a partir de su punto de vista excluye e invisibiliza cualquier otra experiencia. Bipedia que niega derechos conquistados, silencia nuestras conversaciones, nos aprisiona en espacios restringidos, robándonos la libertad de transitar por donde se nos antoje” (Carmo, 2019, p.79).



Figura 2. Edu O. en *Ah, se eu fosse Marilyn!* [*Ah, si yo fuera Marilyn!*]. Salvador, Bahía, Playa de Porto da Barra, 2011.
Foto: Tiago Lima.



Figura 3. Edu O. en *Ah, se eu fosse Marilyn!* [*Ah, si yo fuera Marilyn!*]. Panorama da Criação Inclusiva, 2020.
Foto: Cléa Ferreira.

Danzas como las presentadas en este texto afirman a la coreografía como modos de escritura con y a partir del “cuerpo en el poder” (Banes, 1999)¹⁹, al contrario de las manipulaciones geométricas en masa o del control disciplinario de las subjetividades. Éste no es el único momento

¹⁹ Título del capítulo sexto del libro *Greenwich Village 1963 – Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervesciente*, en el cual Sally Banes discute las performance norteamericanas de los años 1960, donde el cuerpo invierte las relaciones de poder y asume el comando sobre todas las otras instancias, ganando relevancia a través de acciones interartísticas radicales que activan los sentidos y muchas veces exponen el cuerpo desnudo y sus funciones más íntimas en una “gracia asombrosa de realidad carnal” (Banes, 1999, p. 253).

en la historia en que la coerción sobre la corporeidad se manifiesta de modo impositivo y persistente, invisibilizando diferencias, desigualdades y discapacidades. Es justamente a través de una larga historia de dominación de la corporeidad que el poder normativo se implanta como algo incuestionable dado *a priori*, de modo meticuloso, masivo y brutal, en contra de estéticas múltiples, sensibles y sutiles. Es a través de la desaceleración del ritmo productivo, del énfasis en la senso-percepción y en las condiciones afectivas con/en el todo –incluso a través de ambientes virtuales–, que artistas de la danza han estado transmutando este trauma continuo de deshumanización, en una ética-estética de profundo respeto y estímulo a las singularidades.

Los contextos ya seculares de violencia, con sus modos regulados de genocidios, epistemicidios y ecocidios, no se suman apenas ahora a una pandemia, sino que ellos mismos son sus creadores, a través de sus máquinas de control de lo micro a lo macro-biológico, alterando ambientes y formas de vida. Abrir *espaciotiempos* de respiración celular para la manifestación de multiplicidades sensibles es un acto político que reubica a la danza en un nivel de importancia vital, tanto como la alimentación y la salud. Las DanzaS y sus despliegues y contaminaciones –performativas, cotidianas, virtuales, escritas, habladas, en LIBRAS, etcétera– son modos de respirar en medio del sofocamiento pandémico de todas las formas acumuladas de colonización.

En contraposición a las “coreografías de las masas”, obras como las discutidas arriba reinsertan “la comunión pacífica, no militante” (Servos, 1990, p. 64) en la cultura pública, premisa que siempre estuvo presente en las culturas originarias. En medio de tantas crisis de la contemporaneidad, una cosa es cierta: si debemos permanecer en casa, primero necesitamos saber dónde está ella. Entre fósiles y catástrofes, todo indica que llegamos al punto cero de nuestra genealogía/geología planetaria, y que necesitamos urgentemente, mientras todavía existimos, escapar del polvo histórico y corporificar.

*Cuerpo-ventana, cuerpo-tempestuoso, cuerpo-huracán, cuerpo-maremoto, cuerpo-pánico, cuerpo-colectivo, cuerpo-vibracional, cuerpo-irradiado, cuerpo-poroso;*²⁰ *cuerpo-catimbó,*²¹ *cuerpo-pausante, cuerpo-arena, cuerpo-roca, cuerpo-flujo, cuerpo-volátil, cuerpo-pipa, cuerpo-camada, cuerpo-culo de madre, cuerpo-rastro, cuerpo-densidad profunda, cuerpo-estalactita.*^{22 23}

Referencias

- Anderson, R. (January, 2001). "Embodied Writing and Reflections On Embodiment". *Journal of Transpersonal Psychology*, 33 (2), 83-98. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/228930680_Embodied_writing_and_reflections_on_embodiment
- Baitello, N. J. (2012). *O Pensamento Sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: UNISINOS.
- Balsom, E. (2014). "Against the Novelty of New Media: the Resuscitation of the Authentic". En O. Kholeif (org.), *You are Here: Art After the Internet* (pp. 66-77). Manchester: Cornerhouse.
- Banes, S. (1999). "O corpo no poder". En: *Greenwich Village 1963: avante-garde, performance o corpo efervecente* (pp. 251-309). Rio de Janeiro: Rocco.

20 Algunos "cuerpos-experiencias" que surgieron en septiembre de 2019 durante actividades de Kiran Gorki en el Laboratorio de Performance, disciplina que imparto en la Universidad Federal de Bahía.

21 *Catimbó* significa "humo de arbusto" (en idioma Tupi) y "vapor de hierba" (en idioma Guaraní), también relacionado a la religión Catimbó-Jurema, de origen indígena del nordeste brasileño, pero con influencias africana y europeas, que utiliza la planta sagrada denominada Jurema (*Acacia Jurema mart.*), lo que la distingue de la religión Umbanda.

22 En la ocasión este acto de listado corporificado de Kiran Gorki se contagió a los demás participantes de la actividad, yo incluida, y desarrollamos esta lista colectiva conforme a las temáticas y modos de investigación en/con danza de cada uno. Alumnos/as presentes en esta clase incluyen a: José Viana Júnior, Kiran Gorki, Kleber Benício, Marta Bezerra, Patrícia Ragazzon, Sandra Corradini y Sávio Farias.

23 Agradecimiento: a los artistas/investigadores mencionados; a los organizadores, revisores y traductores de esta colección.

- Barad, K. (2017). “Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria”. (T. Roch, Trad.). *Vazantes*, vol. 01, n. 01, 6-34.
- Bartenieff, I. y Lewis, D. (1980). *Body movement: Coping with the Environment*. Langhorne: Gordon and Breach.
- Beardsley, M. (Otoño, 1982). “What is Going On in a Dance?” *Dance Research Journal* 15/1, 31-36.
- Berardi, F. (2020). “Crónica de la psicodefación”. En: *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (pp. 35-54). ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Berth, J. (2018). *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento.
- Bhabha, K. H. (2005). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Carroll, N. y Banes, S. (Autumn, 1982). “Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley’s ‘What is Going On in a Dance?’”. *Dance Research Journal* 15/1, 37-41.
- _____ (Spring, 1998). “Expression, Rhythm and Dance: A Response to Gregory Scott”. *Dance Research Journal*, volume 30, issue 1, 15-24.
- _____ (Autumn, 1999). “Beardsley, Expression and Dance: A Reply to Gregory Scott”. *Dance Research Journal* 31/2, 6-13.
- Casini Ropa, E. (Novembro, 2012). “A dança urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança”. *Urdimento*, n.19, 113-119.
- Doud, E. (2018). *A Fábrica de Lágrimas de Sereia: Laboratório de eco-performance*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia.

- Fischer-Lichte, E. (2010). "Dissolução de fronteiras do corpo. Sobre a relação entre estética do efeito e teoria corporal". Cadernos do GIPE-CIT, ano 13, n.24, (111-130). Traducción: Marianne Kolb.
- Forsythe, W. (2000). *Improvisation Technologies, Book and CD-ROM edition*, Ostfildern: Hatje Cantz Publishers.
- Foucault, M. (1980). *O Nascimento da Clínica* (2ª ed.). Rio de Janeiro, Forense-Universitária. Traducción de Roberto Machado.
- _____ (1988). *Vigiar e Punir - O Nascimento da Prisão* (6ª ed). Petrópolis: Vozes. Traducción de Lígia M. de Pondé Vassalo.
- Gould, S. J. (1999). "O ano 2000 e as escalas do tempo". En Jean-Claude Carrière, Jean Delumeau, Umberto Eco y Stephen Jay Gould; por C. David, Frédéric Lenoir e Jean-Philippe de Tonnac. *Entrevistas sobre o fim dos tempos* (pp. 13-54). (J. Laurenio de Melo, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Gøtzsche, P. C. (2016). *Medicamentos mortais e crime organizado: Como a indústria farmacêutica corrompeu a assistência médica*. (A. Porto Fajardo, Trad). Porto Alegre: Bookman.
- Greiner, C. (2010). *O Corpo em crise: Novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume.
- Hewitt, A. (2005). *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham: Duke University Press.
- Kamper, D. (1999). *Körper-Abstraktionen. Das anthropologische Viereck von Raum, Fläche, Linie und Punkt [Abstrações do corpo. O quadrado antropológico de espaço, superfície, linha e ponto]*. Colonia: Walther König.
- Klien, M. (2008). *Choreography as an Aesthetics of Change*. Tesis de doctorado. Edinburgh College of Art. 233 pp. Recuperado el 4 de mayo de 2020, de https://www.academia.edu/3809926/CHOREOGRAPHY_AS_AN_AESTHETICS_OF_CHANGE.

- Lepecki, A. (2008) *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Universidad de Alcalá.
- _____ (2020). Movimento na pausa. N-1 edições, seção textos, 114. Recuperado el 10 de agosto de 2020, de <https://n-1edicoes.org/textos-1>.
- Mandal, A. C. (1985). *The Seated Man: Homo Sedens*. Copenhague: Dafnia.
- Mídia NINJA (17 de agosto de 2020). Disponible en https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1953095478181921&id=164188247072662
- Mbembe, A. (en prensa). *Brutalismo*. N-1 edições.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in The Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Oliveira do Carmo, C. E. (2019). “Desnudando um corpo perturbador: a “bipedia compulsória” e o fetiche pela deficiência na Dança”. Revista Tabuleiro de Letras (PPGEL/ UNEB), Salvador, vol. 13, n. 2, 75-89.
- Paiva, B. (2020). “Novas coreografias sociais pós-quarentena: A sociedade (e a escola) reinventada?” Recuperado el 1 de julio de 2020, de <https://medium.com/@brunaepaiva/novas-coreografias-sociais-p%C3%B3s-quarentena-a-sociedade-e-a-escola-reinventada-1a8063c7b1ac>.
- Pál Pelbart, P. (2020). “Espectros da catástrofe”. N-1 edições, seção textos, 134. Recuperado el 12 de agosto de 202, de <https://n-1edicoes.org/textos-1>.
- Queiroz de Souza, G. G.(2020). Entrevista. Salvador, Bahía, Brasil.
- Rita, R. y Machado, T. (02 de abril de 2020). “AutismoS”: Sinais precoces, comorbidades e tratamentos. Semana do Autismo. Live. Disponible en <https://youtu.be/SpmGtobMg2U>
- Santana, I. (2012). “Configurações da dança na cultura digital: relatos sobre experimentações e reflexões da dança com mediação

- tecnológica”. En Antônia Pereira, Marta Isaacsson, Walter Lima Torres (Org.), *Cena, corpo e dramaturgia: Entre tradição e contemporaneidade* (pp. 55-70). Rio de Janeiro: Pão e Rosas.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain, The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schiocchet, M. L. (septiembre, 2011). “Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta”. *Urdimento*, n.17, 131-136.
- Scott, G. (1997). “Banes and Carroll on Defining Dance”. *Dance Research Journal*, 29/1, 7-22.
- Seremetakis, N. (Org.) (1994). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Servos, N. (January, 1990). “Pathos and Propaganda? On the Mass Choreography of Fascism. Some Conclusions for Dance”. *Ballet International*, vol. 13, n. 1, 62-67.
- Servos, N. y Weigelt, G. (1984). *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*. Colonia: Ballett-Bühnen-Verlag.
- Sheets-Johnstone, M. (2009). *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*. Exeter: Imprint.
- Wiser, A. (2020). “Para uma libertação do tempo. Reflexão sobre a saída do tempo vazio”. N-1 edições, seção textos, 127. Recuperado el 14 de agosto de 2020, de <https://n-1edicoes.org/textos-1>.
- Vicente, V. (2020). COVID-A: 100 mil segundos de dança pela vida. Release. João Pessoa, Paraíba, Brasil.
- Žižek, S. (2020). “El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill...” En *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (pp. 21-28). ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

La «experiencia» de los cuerpos que danzan: “el tocar” en tiempos de contingencia

Didanwy Kent Trejo
Universidad Nacional Autónoma de México

Para poder entrar en la reflexión que interesa desarrollar en este texto resulta imprescindible situar algunas nociones y conceptos. De tal manera que este escrito se divide en tres apartados: el primero dedicado a situar las nociones de «experiencia», «cuerpos en resonancia» y movimiento; el segundo versa sobre “el tocar”¹ como forma sensible de la «experiencia»; en el tercero y último se aborda “el tocar” de los cuerpos que danzan en tiempos de pandemia, siendo éste el espacio en el que se asientan las reflexiones sobre la comunidad dancística y sus procesos de reconfiguración y remediación² en tiempos de contingencia.

1 A lo largo del texto se hace uso de diversos tipos de comillas que resulta conveniente aclarar, cuando se usa “...” (doble comillas) en la noción de “el tocar” es para subrayar que se trata de una noción que aglutina varias definiciones, más allá de la forma coloquial del lenguaje o del sentido del tacto comprendido de manera común; cuando aparecen las comillas simples, ‘...’, es para destacar la palabra o las explicaciones de la misma desde su etimología. El uso de las comillas españolas «...» se emplea para diferenciar las categorías epistemológicas con las que he venido trabajando en otros textos de mi autoría, citados en este artículo.

2 Hago alusión a este término ‘remediación’ en el sentido en el que es definido por Bolter y Grusin como un tipo particular de relación intermedial que indica el tránsito de un medio (danza, teatro, pintura, fotografía, música, etc.) hacia el medio digital con la intención deremodelar (actualizar) sus cualidades específicas, técnicas, estructuras o prácticas representacionales. Cfr. con Jay Bolter, Richard Grusin, *Remediation- Understanding New Media* (EUA, MIT Press, 2000). Irina, Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. cri.histart.umontreal.ca.

«Experiencia», «cuerpos en resonancia», movimiento

Toda vida humana está fundada en el acontecer de la experiencia del cuerpo y su relación con el mundo, pero ¿qué es eso a lo que llamamos «experiencia»? ¿qué comprensión de la noción de cuerpo es la que busco establecer a partir de su vinculación con la de resonancia? ¿Bajo qué categoría de movimiento podemos partir para pensar los cuerpos que danzan?

De manera común, reduciendo su significado, la palabra experiencia se asocia con la acumulación de saberes y emociones, casi siempre narrándola en pasado. Damos cuenta de las experiencias de la vida humana como algo que se ha sedimentado, hablamos de ellas a partir de lo vivido más que de lo viviente. Decimos, por ejemplo, que alguien que posee experiencia es aquella persona que ha logrado un cierto grado de conocimiento respecto a algo, le asignamos la condición de experto. Acudiendo a la etimología de 'experiencia'³ encontraremos que la raíz *peri* también está presente en otras palabras como *experimento*, *experimentar*, y *experto* (en donde pierde la “i” de la raíz) y posee una vinculación directa con la palabra *pericolo* (peligro) pues pertenece a la misma familia⁴. Atendiendo a esta otra asociación es posible plantear que el término de experiencia supone también una apertura a lo desconocido (ámbito del *pericolo*, peligro, riesgo), que subraya el tiempo presente. Para *experimentar* en el sentido activo del término es necesario aventurarse a lo inexplorado, entregarse a lo ilusorio y lo incierto. Por tanto, implica la facultad de aprehender la propia vivencia, atender lo viviente que se constituye de pensamientos, sentimientos y sensaciones (Yi-Fu Tuan, 1997). Por otro lado también podemos vincular la palabra experiencia con las palabras *percutir* y *repercusión*⁵, que, aunque por su etimología

³ “experiencia conocimientos que se adquieren con la práctica : latín *experientia* experiencia , de *experient-*, radical de *experiens*, participio activo de *experiri* tratar, procurar; aprender tratando; hacer una prueba , de *ex* de (véase *experiencia*, *ex*’, *°ex*) + *periri*, del indoeuropeo *per-yo-* tratar , de *per-* tratar (véase *°peligro*)” (Gómez de Silva, 290).

⁴ “peligro probabilidad de que suceda un mal, riesgo : anticuado *periglio* (por metátesis), del latín *periculum*, *periculum* peligro; ensayo, tentativa, prueba , del indoeuropeo *peri-tlo-* ensayo, prueba; peligro de *peri-*, de *per-* tratar, probar; arriesgar (sentido implícito: ir hacia delante) de la misma familia: *empírico*, *experiencia*, *experimento*, *experto*, *peligroso*, *pericia*, *perito*, *pirata*.” (Gómez de Silva, 529).

⁵ “*percutir* golpear : latín *percutere* golpear con fuerza , de *per-* cabalmente (véase *°per*) + *cutere*, de *quater* sacudir, golpear (véase *°discutir*)”. (Gómez de Silva, 533).
 “*repercutir* tener efecto indirecto : latín *repercutere* rechazar, reflejar, hacer retroceder, (de la luz) hacer reflexión (de un sonido) hacer eco , de *re-* hacia atrás (véase *°re*) + *percutere* golpear, chocar (véase *percutir*, *°per-*, *°discutir*)”.

proviene de otra raíz (*quater* 'sacudir, golpear') poseen en su configuración el prefijo *per*, cuyo significado indica en términos generales una acción hecha 'por completo, a cabalidad'. Es decir, la experiencia humana está directamente vinculada a las repercusiones, las huellas que en el tránsito de la vida permiten la adquisición de conocimientos. De tal manera que las cursivas en el término «*experiencia*» que se adoptan para este artículo⁶ buscan ser una marca escritural a partir de la cual se atiende la noción de experiencia implicando los dos planos que se han delineado en esta introducción: como la acumulación de saberes, como el conocimiento adquirido que se advierte en las huellas que han percutido en el cuerpo, en donde se sitúa la experiencia en pasado; así como desde la apertura a lo desconocido, al peligro, al riesgo, en donde se subraya la condición viviente de la experiencia en el instante de su acontecer, atravesada y tensada con el pasado y el futuro a partir de un presente en continuo devenir. (Kent, 2016 y 2019). Escribir sobre una «*experiencia*» de lo humano (como lo es la experiencia de los cuerpos que danzan en tiempos de pandemia), desde una perspectiva que involucre el territorio de lo sensible -lo vivo y lo viviente-, implica partir de una definición de cuerpo en la que se supere de manera radical la separación entre mente y cuerpo, trazada desde el dualismo cartesiano y perpetuada aún en muchos trabajos académicos. Es decir, comprender el cuerpo como un organismo vivo capaz de afección y afecto, desde su capacidad de afectar y de ser afectado, en el sentido en el que lo propone el filósofo Baruch Spinoza (planteamiento que podemos rastrear también en la tradición filosófica de algunos postulados de pensadores tales como Bergson, Deleuze, Guattari, Foucault y Derrida, entre otros); o como desde la intersección entre las ciencias sociales y las humanidades lo han venido proponiendo, desde la década de los ochenta del siglo XX, la sociología y la antropología de los sentidos, en el llamado 'giro sensorial'.

En su libro *Politics of Touch* Erin Manning (2007) apunta que: “[...] pensar el cuerpo en relación a los sentidos es: (1) alentar un pensar el cuerpo en movimiento; (2) asociarse a la posibilidad de que los cuerpos no se limitan a sus órganos; (3) desplazar la pregunta de “lo que un cuerpo es” a “lo que un cuerpo puede hacer.” (p. xv). Coincido con los tres planteamientos de Manning, detendré mi

⁶ Mismas que han sido empleadas ya con anterioridad en otros trabajos de mi autoría, véase: Kent (2016) (2019).

atención en el primero en un momento más porque pensar el cuerpo desde su movimiento será de especial interés para este artículo, lo que implica aclarar puntualmente a qué idea de movimiento me refiero. Pero antes me gustaría vincular los otros dos postulados de Manning con la noción de «cuerpos en resonancia». La posibilidad de pensar que los cuerpos no se limitan a sus órganos, o que son como apunta Deleuze “cuerpos sin órganos”, nos sitúa en la comprensión de cuerpos vibrátiles, de campos de resonancia capaces de afectar y ser afectados, que, como señala Manning en su tercer postulado, haciendo alusión a Spinoza, nos coloca en el terreno no de lo que “un cuerpo es” sino de lo que “un cuerpo puede hacer”.

Ahora bien, aunque el término de resonancia suele asociarse de manera inmediata al ámbito de lo sonoro, en este fenómeno se implican muchas otras dimensiones; definido por la acústica de manera simple como: la capacidad de vibrar que tienen todos los cuerpos, es la manera en la que la onda, audible o no, hace que las cosas vibren, lo que nos lleva a comprender que todos los cuerpos o materias físicas poseen una frecuencia de resonancia, tanto una pared, un edificio, una copa o un puente, así como el cuerpo humano.⁷ Es decir, si trascendemos el plano de las vibraciones sonoras podemos decir que la «resonancia» es una capacidad de vibración que se da en todos los cuerpos de la materia, de hecho, ni siquiera es exclusiva de los cuerpos vivientes. Es un fenómeno relacional en el que se requiere como condición indispensable que haya al menos dos cuerpos. Toda vida humana tiene como primera experiencia sensorial las frecuencias de «resonancia» que se perciben en el vientre materno, lo que nos indica que las primeras imágenes que guardamos en el cuerpo se dan a partir de las sensaciones que a través del oído y la epidermis llegan a nuestro cerebro (Trías, 2010). Lo que, siguiendo la tradición occidental de clasificación de los sentidos en cinco, nos lleva a afirmar que ya que el desarrollo del tacto y el oído se dan en la vida intrauterina, la vista es entonces el tercer sentido que aparece

⁷ De forma un poco más compleja, la física del sonido define la resonancia y las frecuencias de resonancia de la siguiente manera: “si en las proximidades de un cuerpo (una cuerda, tubo de órgano, silbato, etc.) cuya frecuencia propia de vibración es ‘n’ se hace vibrar otro con frecuencia ‘n’ o muy próximo a ella, el primer cuerpo también vibra. En caso de vibrar los dos cuerpos con frecuencias próximas, pueden obtener pulsaciones que en el caso del sonido se perciben como un sonido de frecuencia igual a la diferencia de ambas frecuencias componentes y de intensidad variable”. Carlos E. Prèlat, (1951). *El mundo de las vibraciones y de los sonidos* (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina S.A., p. 98.)

en la vida sensorial de un ser humano. Eugenio Trías (2010) señala en este fragmento este principio de «resonancia», en nuestra vida “anterior a esta vida”, como primera percepción del ser humano:

La mujer, en su embarazo, se convierte en instrumento musical, donde su posición erguida, y su columna vertebral, permiten que su entraña sea una caja de resonancia, introduciéndose en el homúnculo un inicio de percepción auditiva, la más arcaica de las percepciones [...] La voz, la palabra, el sonido que emite la madre son transmitidos a través del líquido amniótico. (p.138)

Pensar un cuerpo en relación con los sentidos es comprenderlo como un campo de resonancias en una correlación permanente con las frecuencias vibratorias de los cuerpos, de la materia que le rodean. Su capacidad de afectar y ser afectado está estrechamente relacionada con su movimiento. Regresando al primer postulado de Manning: pensar el cuerpo en relación con los sentidos es impulsar un pensamiento del cuerpo en movimiento, pero ¿de qué movimiento estamos hablando? Para Manning (2007) posicionar los sentidos relacionamente (como ocurre cuando los situamos desde la noción de resonancia como expresiones de los cuerpos en movimiento, presupone una alteración de los conceptos de tiempo y espacio. Desde su perspectiva: “El cuerpo no se mueve en el espacio y tiempo, crea espacio y tiempo: no existe espacio y tiempo antes del movimiento” (p. xiii).

En este punto me interesa traer a colación las tesis sobre el movimiento de Bergson recogidas por Deleuze (1984), pues considero amplían esta noción de movimiento expresada por Manning. En la primera tesis Bergson plantea que “el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer” (p.13). Lo que nos coloca ante una idea de movimiento que rompe con la sólita asociación que hacemos de esta categoría con el desplazamiento de un cuerpo por el espacio, más adelante cuando reflexionemos sobre el movimiento de los cuerpos que danzan en confinamiento regresaremos sobre esta tesis que supone, como apuntaba Manning, una alteración de los conceptos de tiempo y espacio tradicionales. De igual manera interesa plantear, aunque sea como idea general, la tercera tesis de movimiento de Bergson en la que según lo recoge Deleuze (1984):

El movimiento es una traslación en el espacio. Ahora bien, cada vez que hay traslación de partes en el espacio, hay también cambio cualitativo. En *Materia y Memoria* Bergson daba múltiples ejemplos. Un animal se mueve, pero no para nada: se mueve para comer, para migrar, etc. Diríase que el movimiento supone una diferencia de potencia, y que se propone colmarla. Si considero abstractamente partes o lugares, A y B, no comprendo el movimiento que va del uno al otro. Pero estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado de todo lo que comprendía a B, A y todo lo que había entre los dos. Cuando Aquiles pasa a la tortuga, lo que cambia es el estado del todo que comprendía a la tortuga, a Aquiles y a la distancia entre ambos. El movimiento siempre remite a un cambio; la migración, a una variación estacional. Y lo mismo sucede con los cuerpos: la caída de un cuerpo supone otro que lo atrae, y expresa un cambio en el todo que los comprende a los dos. [...] Lo que Bergson descubre más allá de la traslación es la vibración, la irradiación. Nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos. (pp. 22, 23)

Aunque habría mucho más por desarrollar a partir de estas tesis de Bergson volveremos sobre ellas más adelante. Recuperando lo más fundamental de este apartado para dar paso al siguiente recapítulo:

-Hemos comprendido ya la categoría de «*experiencia*» desde su doble articulación, como sedimentación y como apertura a lo desconocido.

-Hemos examinado que, en tanto nos interesa la dimensión de lo viviente de la «*experiencia*» humana, es indispensable partir de una definición de cuerpo centrada en la relación con los procesos sensoriales y que esto es posible a partir de la noción de «*cuerpos en resonancia*».

-Hemos visto también que esta definición de «*cuerpos en resonancia*» es indisociable de la de movimiento y que éste último, a partir de lo recién expuesto, será comprendido desde una concepción distinta de la habitual lo que implica un cambio en las categorías de tiempo y espacio tradicionales.

Antes de entrar en materia respecto a las reflexiones de los cuerpos que danzan en tiempos de contingencia queda por explicar

la dimensión sensorial que más interesa explorar en este artículo por ser quizá la que nos ofrece una imagen síntoma más concreta respecto a los «cuerpos resonantes que danzan» y a la complejidad que ha supuesto la distancia, la prohibición, el lugar donde se expresa de manera evidente el cuerpo como amenaza: “el tocar”.

Tacto, con-tacto, “el tocar” como «*experiencia*»

Las diversas medidas tales como el confinamiento, aislamiento social, distancia física y otras empleadas de formas diversas por parte de las estructuras de gobierno de cada país en el contexto de la pandemia, como estrategias de prevención, han hecho que en nuestro día a día parte importante de nuestra atención esté destinada a la interacción de nuestro cuerpo con el entorno. Hemos tenido que hacernos conscientes de aquello que tocamos y de lo que nos toca ante el riesgo latente de ser infectados por el virus. La dimensión social de nuestra vida sensorial se ha visto aumentada por esta suerte de lupa gigante que la pandemia ha supuesto.

En este apartado me interesa abordar algunas reflexiones derivadas de la sociología de los sentidos para situar “el tocar”. El punto de partida de los sociólogos de los sentidos no es cómo el cuerpo se representa, se modifica, mide o regula, sino el cuerpo que siente, es decir, la experiencia sensorial. A diferencia de la “sociología del cuerpo” que desde el ‘giro corporal’ ha realizado estudios sobre el cuerpo, la sociología de los sentidos, vinculada más bien al *embodied turn* (“vuelta a la experiencia carnal”), parte del cuerpo y de los procesos sensoriales que se dan en él (Sabido Ramos, 2017). La sociología de los sentidos también busca superar la dupla cartesiana mente/cuerpo, que se replica en la dicotomía percepción/sensación, pues se le suele atribuir a la percepción como un proceso cognitivo y a la sensación como algo fisiológico. Es decir, desde esta perspectiva la percepción no sólo se concibe como un proceso de recepción de estímulos sensoriales del exterior, sino también como uno en el que se le atribuyen significados a estos estímulos en el momento mismo de ser percibidos. La sociología de los sentidos contemporánea, entre otras cosas, ha cuestionado la enumeración clásica de los sentidos y asume que la percepción es más extensa que lo que captamos por los sentidos entendidos en su modo convencional; es decir la percepción es multisensual.

Así, por ejemplo, Vannini *et.al.* (2012) distingue entre los “sentidos externos” (vista, tacto, olfato, oído, gusto) y los “sentidos internos” que proveen información sobre el mundo interno del cuerpo, como los sentidos del dolor, la sed y el hambre (nociocepción); el sentido interno de nuestros músculos y órganos (propiocepción); el sentido del equilibrio (equilibriopercepción); el sentido del movimiento (kinestesia) y el sentido de la temperatura (termocepción) (Sabido Ramos, 2017, p. 375).

Traigo al argumento estas propuestas de Vannini, aunque hay muchas otras formas de aproximación al tema, porque considero que serán de gran utilidad para pensar concretamente en los cuerpos de la danza. Un último aspecto que interesa destacar sobre la percepción sensorial, antes de concentrarnos en “el tocar”, es que ésta no es solo un acto físico, sino también cultural. Como subraya Classen “la construcción cultural de la percepción sensorial condiciona de modo fundamental nuestras experiencias y comprensión de nuestros cuerpos y del mundo. El modelo sensorial adoptado por una sociedad revela sus aspiraciones y preocupaciones, sus divisiones, jerarquías e interrelaciones.” (1993, p. 2). Esta dimensión cultural de los sentidos resulta vital para pensar de qué manera los modelos sensoriales de cada sociedad han jugado un papel específico en los modos de enfrentar la actual pandemia.

Ahora bien, cuando planteo “el tocar” por un lado me estoy refiriendo de manera directa al sentido del tacto, pero siempre comprendiéndolo en su sentido sinestésico y relacional con los otros sentidos. Concibo “el tocar” desde la idea planteada en el apartado anterior a partir de la categoría de «cuerpos en resonancia» o «cuerpos resonantes», es decir, cuerpos capaces de afectar y ser afectados, de tocar y ser tocados. El órgano principal del tacto, entendido desde la clásica organización de los sentidos en occidente, es la epidermis, la piel que cubre nuestro cuerpo, ciertamente la mano cumple un rol protagónico y operativo sustancial en este sentido pero no solo tocamos con la mano, nuestro cuerpo está de manera permanente en el juego de tocar y ser tocado por la materia con la que entra en contacto, la ropa que portamos, los sitios donde ponemos el cuerpo, los múltiples objetos con los que articulamos nuestra «*experiencia*» cotidiana. Este campo de resonancias, como ya hemos visto antes, está presente en la vida humana incluso antes de iniciar nuestra existencia

en el mundo, es decir, en aquella pre-existencia que tenemos dentro del útero. Y en este sentido cabe destacar que la dimensión de “el tocar” está indisolublemente ligada a nuestras «*experiencias*» con el universo del sonido. Más allá de la tradicional forma que asigna al oído como órgano de la escucha, desde la comprensión de nuestro cuerpo como un campo de resonancias, las frecuencias vibratorias del sonido son percibidas no solo desde la escucha coclear, sino desde toda nuestra epidermis. “El tocar”, el “ser tocados” implica la comprensión de cuerpos resonantes y en resonancia que desde su condición liminal con el mundo son afectados y afectan desde todas las frecuencias vibratorias, incluyendo las sonoras, pero no limitándose a éstas. Es decir, están en un proceso ininterrumpido de movimiento creando tiempo y espacio, en contacto permanente.

En otro sentido, “el tocar” o el “ser tocados” por la «*experiencia*» puede entenderse también desde un lenguaje metafórico, de hecho, de manera constante empleamos frases como “tocar el corazón”, decimos que “se tocaron las miradas” o que algo nos ha “tocado profundamente” o “trastocado” la vida. Este uso metafórico del lenguaje abre una dimensión interesante para pensar “el tocar” como algo que excede al cuerpo físico, posibilita la idea de que lo que tocamos o lo que nos toca no es solo lo tangible, sino que en la vida humana hay «*experiencias*» de lo inefable y lo intangible que también “tocamos” y “nos tocan”. Desde su etimología ‘tocar’ (del latín *toccare*) quiere decir ‘golpear (una campana)’, pertenece a la misma familia de *toque* (Gómez De Silva, 2013, p. 680). Es decir, “el tocar” es una experiencia que implica contacto con la materia, pero también, como lo implica una acepción de la etimología de ‘tacto’, es ‘tino, acierto, diplomacia’ por lo que decimos que “el tocar” no es solo contacto, sino puede indicar también realizar algo con tacto (tino, acierto, diplomacia), de manera asertiva y prudente. Pensar “el tocar” en tiempos de contingencia implica también esta dimensión, pues cuando tocar un cuerpo humano o cualquier objeto de la materia, o ser tocados por ellos, entraña un riesgo de contaminación, “el tocar”, con tacto, con prudencia, se vuelve una condición indispensable para la vida sensorial y el cuidado de nuestra existencia. Se nos aparece como una necesidad de crear políticas y éticas del tocar que antes de esta pandemia ni siquiera hubiéramos imaginado. En “el tocar” se condensa la doble polaridad de la vida y la muerte, se cristaliza un devenir que es a la vez amenaza y promesa.

“El tocar” de los cuerpos que danzan en tiempos de pandemia

Ahora sí, tras este recorrido me interesa aterrizar en la especificidad del cuerpo de los cuerpos que danzan, indagar desde dónde podemos pensar “el tocar”, de qué maneras se configuran, a la luz de estos tiempos de contingencia, estos cuerpos en movimiento que crean espacio y tiempo desde los saberes que la danza posee. Al inicio de este artículo he planteado el término «*experiencia*» desde la doble articulación de la adquisición de conocimiento y la apertura a lo desconocido, recupero aquel hilo argumental para partir de la noción de «*experiencia*» como acumulación de saberes. ¿Qué sedimentación de conocimiento posee un cuerpo que danza? Hace unos días en clase escuché de la voz de una estudiante la siguiente frase: “la danza me hizo fuerte”. Esta frase, dicha en el contexto que estamos viviendo, resume lo que me dispongo a exponer: un cuerpo que danza es un cuerpo que posee una capacidad de sentir-se distinto a otros cuerpos, un cuerpo que danza está habituado a saberse epidermis en contacto permanente, posee una sabiduría respecto a la capacidad de expansión y contracción de su cuerpo y su energía. Un cuerpo que danza se sabe «resonante» y «en resonancia», capaz de crear tiempo y espacio; un cuerpo que danza sabe, más allá de una construcción intelectual, que como apunta Bergson en su primera tesis “el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer” (Deleuze, 1984, p.13).

El cuerpo que danza sabe que esa potencia que requiere debe ser trabajada de manera cotidiana, sabe que la fuerza de sus músculos, la posición de sus huesos, la conexión de sus nervios, requieren un mantenimiento constante y una atención particular. Un cuerpo que imagina a otros cuerpos danzar, que delinea trayectorias posibles de movimiento, como el de una coreógrafa/o, o un cuerpo que compone sonidos para ser danzados, sabe que un cuerpo que danza es un campo de resonancias que tiene una capacidad específica para afectar y ser afectado. Estos saberes de la danza, aunque comulgan con otros saberes de otras artes de la escena, son saberes específicos. El cuerpo de una bailarina o de un bailarín sabe mirar-se, escuchar-se, oler-se, reconocer-se, de maneras específicas y diversas según el género de danza al que dedica su quehacer. Si pensamos desde los planteamientos que Vannini hace sobre los sentidos, diríamos que un

cuerpo que danza posee una sabiduría especial tanto de sus “sentidos externos” como de sus “sentidos internos”; y que algunos de esos “sentidos internos como el dolor (nociocepción), el sentido interno de nuestros músculos y órganos (propiocepción), el equilibrio, la kinestesia o el sentido de la temperatura (termocepción), que para el común denominador de las personas pasan absolutamente desapercibidos en su vida cotidiana, para el cuerpo que danza son dignos de una atención constante, sin que por esto esté implicando en ello un proceso racional.

La «*experiencia*» que se sedimenta, que percute, en un cuerpo que danza es una que sabe que parte esencial de su quehacer pasa por “el tocar” su cuerpo y el de otro/a. Si algo se percibe de inmediato cuando uno está en un espacio en el que se danza es que los cuerpos se tocan, se alivian unos a otros masajeándose, suben la temperatura de sus cuerpos en calentamientos o la bajan antes de exponerse al exterior en un ritual que implica tocar-se, la epidermis cargada de sudor es un lenguaje común entre los cuerpos que danzan. Así como podemos plantear que hay modelos sensoriales de acuerdo con una cultura o una sociedad; podemos también decir que hay comunidades sensoriales que poseen códigos específicos en sus relaciones. La comunidad sensorial de los cuerpos que danzan, aunque por supuesto existe una gran diversidad de acuerdo a coordenadas geográficas, a los territorios políticos, culturales, y sociales a los que pertenecen o incluso a las escuelas o formaciones diversas que tienen, podríamos plantear de manera muy general, que la comunidad sensorial de los cuerpos que danzan es una comunidad que parecería imposible sin “el tocar”, sin el contacto con otros cuerpos que danzan o con los cuerpos que miran danzar. En los procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza está siempre involucrado el tacto, las manos de quien enseña tocan el cuerpo de quien aprende, lo que implica una confianza y una intimidad compleja de construir, pero asumida como necesaria. Éste como otros tantos procesos de formación y prácticas que han sido siempre asumidas como normales en los procesos de formación de las artes del cuerpo, ha sido parte de los debates contemporáneos más urgentes y necesarios de problematizar por la vulnerabilidad que implican, y por plantear escenarios que sin duda han posibilitado el ejercicio de poder y violencia. No quisiera desviar la atención del propósito central de este artículo, aunque considero que es imposible

hablar de “el tocar” sin subrayar que antes de que un virus amenazara la vida humana, ya estábamos enfrentándonos a la conversación inminente sobre las políticas y éticas del tocar que son inherentes a los procesos del cuerpo que danza en todos los ámbitos del quehacer dancístico.

Parto de aquí para situar que hablar de la «*experiencia*» del cuerpo que danza, en el otro sentido, como apertura a lo desconocido, como peligro, riesgo, implica saber que la vulnerabilidad del cuerpo que danza, ese cuerpo que se sabe fuerte es también un cuerpo que se sabe expuesto, y por desgracia a veces amenazado. Sin embargo, no quisiera circunscribir esta apertura a lo desconocido, al riesgo, con una connotación negativa, en la «*experiencia*» creativa, y de manera especial en las artes del acontecimiento por ser artes del tiempo presente regidas por la cultura viviente, eso desconocido es parte de su sustancia y de su motor. Cuando el cuerpo que danza está en convivio siendo *espectado* sabe que su danzar es capaz de “tocar el corazón” o de “trastocar” la vida de quien atestigua su danza. Se sabe también “tocado” por los sonidos que articulan sus movimientos, por las miradas y la energía de aquellas personas que comparten el territorio fundado por el acontecimiento escénico. La danza, como otras artes escénicas es un arte de co-creación, esta comunidad sensible se sabe cuerpo colectivo, concibe su hacer en colaboración con distintos lenguajes, el de la interpretación, la música y/o el sonido, la coreografía, el diseño de luces o del espacio escénico, la gestión y producción, etc. El cuerpo que danza “toca” y “es tocado” por distintos lenguajes que articulan su ser danzante, su «cuerpo resonante» se alimenta y atraviesa de otros «cuerpos resonantes», e incluso de las «resonancias» que portan las piezas que deja entrar en su cuerpo. La noción de comunidad es constitutiva a la danza.

Ahora bien, ¿qué podemos decir de esta comunidad sensible en la *experiencia* que ha supuesto la contingencia por la pandemia de Covid-19? ¿Qué ha implicado la prohibición de contacto en un cuerpo que danza? ¿De qué manera han sido “tocos” por la «*experiencia*» de esta pandemia? Quizá una pregunta aún más fundamental, ¿qué ha pasado con estos cuerpos que danzan pero que como toda existencia humana tienen la “mala costumbre” de estar vivos, además de danzar? Por supuesto que esta última pregunta está planteada con un tono irónico, pero quisiera comenzar justo por ahí. Esa comunidad sensible de la danza, así como se sabe fuerte y

se reconoce por su potencial, es también una de las comunidades artísticas cuyo oficio ha sido tradicionalmente precarizado, lo que la hace también una comunidad particularmente vulnerable en estos momentos de crisis. Imposible hablar de estos «cuerpos resonantes» sin aterrizarlos en la realidad aplastante del ver impedido su campo de acción a partir de las disposiciones que la contingencia ha producido.

El ritual del acontecimiento escénico ha sido suspendido por considerarse un espacio amenazante. Todos los habituales haceres de las artes del cuerpo, los entrenamientos, procesos de montaje, espacios de formación, se observan a la luz de estos tiempos de contingencia como espacios de riesgo. El cuerpo que danza deviene riesgo latente ante la posibilidad de ser portador del virus, el miedo a ser contaminado hace que estos «cuerpos resonantes» se imaginen como cuerpo-virus, cuerpo-sudor, cuerpo-arma que en potencia contamina. El “tocar” o “ser tocado” ante la disposición del confinamiento queda limitado al espacio de la casa. La sala de la casa deviene salón de clases, espacio de entrenamiento, escenario para dar función, todos los quehaceres habituales del cuerpo que danza se configuran en el mismo espacio físico. Quizá más que nunca se nos aparecen como imprescindible las tesis de Bergson (Deleuze, 1984) para comprender que el movimiento no debe confundirse con desplazamiento en el espacio, que el cuerpo es movimiento capaz de crear espacio y tiempo, de performarlos. La vibración de un «cuerpo resonante» habituado a danzar se reconoce a sí mismo como potencia, como vibración a la que no es posible poner en pausa.

Si volvemos a la tercera tesis de Bergson en la que advierte que: “Si considero abstractamente partes o lugares, A y B, no comprendo el movimiento que va del uno al otro. Pero estoy en A y tengo hambre, y en B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado de todo lo que comprendía a B, A y todo lo que había entre los dos” (Deleuze, 1984, p. 22). Podemos desde este planteamiento decir que A es un cuerpo que danza que ante la contingencia posee una necesidad de realizar su oficio, de obtener los recursos para su subsistencia, de reunirse con sus colaboradores creativos, etc. B es todo aquello que podría cubrir esas necesidades. La comunidad dancística ha permanecido en movimiento encontrando formas distintas a las acostumbradas en el flujo de A y B, es decir ha cambiado sus formas de movimiento y

reconfigurando sus formas de “tocar”. Descubriendo a pesar de todo que el confinamiento no es lo contrario al movimiento, un cuerpo confinado entre los muros de su casa advierte que el movimiento es otra cosa, es el cuerpo mismo al que ninguna restricción puede frenarlo. Aparece subrayada su capacidad de movimiento y la conciencia de que es capaz de sostenerse y subsistir danzando.

“Tocados” por la «*experiencia*» de la pandemia, la comunidad sensorial de los cuerpos que danzan ha tenido que reconfigurar sus formas de organización, sus maneras de contacto, ha tenido que reconocer que su movimiento colectivo requiere de estrategias nuevas para resistir a la precarización económica y para encontrar formas, “con tacto”, con prudencia y sin la proximidad de los cuerpos físicos para continuar con su hacer dancístico.

La inteligencia, el instinto y la intuición de los cuerpos que danzan han encontrado su capacidad de transitar al medio digital de las pantallas, como casi todo por estos días. Este proceso de remediación del gesto, del cuerpo, del tacto, del contacto, etc., del lenguaje de la danza hacia la virtualidad de la pantalla se ha dado de múltiples maneras develando nuevas potencias de los cuerpos que danzan. Desde la perspectiva de los estudios intermediales (Kattenbelt, 2008) la escena puede ser considerada un hipermedio, en el sentido de que es capaz de aglutinar múltiples medios que al llegar a ésta necesariamente se rigen bajo las leyes de la cultura viviente; el otro gran hipermedio es la red, en donde sucede también este fenómeno de una ley absoluta bajo la cual todo aquel medio que se aloje estará regido bajo las reglas de la cultura digital. Cada medio ofrece una especificidad en la que se ganan y pierden cosas, el medio digital podría parecer una limitación para el cuerpo que danza acostumbrado al convivio del acontecimiento; sin duda en muchos sentidos lo es; sin embargo, podemos pensarlo también como una oportunidad valiosa para encontrar otras vías de expresión en los cuerpos que danzan. Para muchas personas dedicadas a la danza, con excepción quizá de aquellas que hayan tenido alguna incursión en la videodanza, esta remediación ha supuesto una «*experiencia*» desafiante, en el sentido justamente de la apertura a lo desconocido, al riesgo. ¿Cómo se configura “el tocar” en los cuerpos que danzan frente a la pantalla?

En este punto me parece pertinente hacer un breve paréntesis para pensar la noción misma de pantalla. Lev Manovich (2006) en

un apartado dedicado a “la genealogía de la pantalla” apunta como primera definición de pantalla:

[...] la existencia de otro espacio virtual, de otro mundo tridimensional que está encerrado en un marco y situado dentro de nuestro espacio normal. El cuadro separa dos espacios absolutamente distintos que, de algún modo, existen. He aquí el fenómeno que define a la pantalla en el medio más general, o, como aquí la llamaremos, la «pantalla clásica». (p.147)

La relación de los seres humanos con las pantallas, a partir de esta definición («pantalla clásica», puede remontarse a través del tiempo y encontramos así que esa necesidad de virtualidad enmarcada, de ver el propio reflejo o una representación del mundo, ha sido constitutiva de la vida humana desde tiempos remotos. Comprendemos así que tanto un espejo enmarcado como un cuadro renacentista comparten estas características de «pantalla clásica», convoca su existencia la misma necesidad, la de la ilusión de un espacio otro para mirar el mundo. No es casualidad que, como apunta Manovich, las proporciones de las pantallas han permanecido inalteradas desde hace cinco siglos, seguimos llamándolas por sus medidas como en “modo paisaje” o “modo retrato”. En estos tiempos de contingencia la remediación de la danza, y de otras artes, ha llevado en términos generales a dos modos de habitar el espacio digital: a través de la «pantalla dinámica» que muestra un pasado, es decir que convoca a la presencia virtual (aquella que no comparte con quien la *expecta* las coordenadas de espacio- tiempo; y la pantalla en tiempo real, transmisión (o *streaming*, en inglés, que acoge a la presencia telemática (aquella con la que comparte el mismo tiempo cronológico pero no el mismo espacio. En este juego de presencias virtuales y telemáticas hemos visto llenarse nuestras pantallas de cuerpos que danzan en sus espacios cotidianos, la cocina, el baño, las escaleras, una recámara, etc., hemos asistido a una gran cantidad de expresiones de los cuerpos que danzan coreografiando la «*experiencia*» del encierro. Que ciertamente están imposibilitados de tocar a otros cuerpos, pero cuya experiencia de «cuerpos resonantes y en resonancia» mediada por la pantalla no ha impedido “tocar las emociones” ni “trastocar las ideas” de aquellas personas que abrimos el marco virtual para dejar entrar en nuestras pantallas su danza.

La enorme cantidad de materiales de piezas dancísticas, ya sea en su modalidad telemática o virtual, a la que tenemos acceso en estos tiempos de contingencia, ha venido acompañada también de una gran diversidad de espacios de reflexión y debate sobre el oficio de la danza, sobre sus medios, sus problemáticas, sus desafíos, etc.

La comunidad sensorial de los cuerpos danzantes se ha visto obligada a reconfigurar sus prácticas, ha tenido que someter, como en el caso de muchos otros procesos de la vida humana en la actualidad, sus procesos de formación, sus estructuras de colaboración y organización, sus afectos, a un proceso de remediación digital. Es quizá muy pronto para alcanzar a advertir cuáles serán los efectos, las resonancias y repercusiones de estas «*experiencias*», sin embargo, ensayo algunas ideas tentativas a manera de conclusión en este artículo desde lo que alcanzo a percibir en los límites de mi pantalla. Ha llamado mi atención la riqueza enorme de poéticas que se expresan en los videos de los cuerpos danzantes coreografiando en escenarios de confinamiento, pienso que quizá la relativa facilidad con la que han sido capaces de remediar su potencia danzante se vincula con la relación que desde los procesos de formación tienen con el espejo. Es decir, un cuerpo que danza está acostumbrado a la «pantalla clásica», desde siempre coteja su imagen, se deja tocar por ella en el juego de refracción que el espejo le ofrece. Lo que para muchos otros cuerpos supone una desorientación, quizá para el cuerpo que danza ha sido un punto de orientación, la pantalla digital en su condición de 'mundo otro' no le ha impedido la conciencia del cuerpo propio, no extravía su movimiento, quizá incluso le ancla a la dimensión otra de su resonancia corporal y a su capacidad de crear tiempo y espacio más allá de las categorías tradicionales de estos términos.

Igual que muchas otras comunidades artísticas, considero que la comunidad de la danza se encuentra ante una valiosa oportunidad de reinventar sus formas de organización, sus prácticas y los medios que las constituyen. El regreso paulatino a la actividad en los espacios habituales como los teatros, los salones de ensayo, o incluso los espacios públicos, implica una reconfiguración importante de "el tocar". La confianza (fe en el otro) que antes era dada por sentada en los procesos de un cuerpo que danza con otros cuerpos, el contacto epidérmico, la unión de sudores, seguirá siendo quizá por un tiempo largo aún un riesgo de contagio. ¿Qué políticas, qué éticas del

cuidado en “el tocar” serán las que surjan como consecuencia de esta circunstancia? ¿Cómo poner el cuerpo ante la latente amenaza del contagio? ¿Cómo tocar a otros cuerpos ante la conciencia de poder ser en potencia un riesgo? La comunidad sensorial de la danza habrá de reinventarse, quizá desde la conciencia de que el «cuerpo resonante» es un cuerpo que excede a sus órganos, que excede los límites de la epidermis y que “el tocar” puede ser vibración que va más allá del contacto físico concreto. Si el cuerpo que danza reconoce que es un «cuerpo resonante y en resonancia» que ha danzado siempre con las frecuencias vibratorias del mundo que le rodea, con los sonidos que le atraviesan y le dan ritmo, quizá coreografiar la distancia física entre los otros cuerpos que danzan no será más que un nuevo desafío para encontrar nuevos modelos sensoriales de hacer comunidad. El compromiso, considero, está en lo que los saberes mismos del cuerpo que danza habilitan, la afirmación de que el cuerpo es movimiento, resonancia perpetua, y que no hay forma posible de frenar el espacio y el tiempo que este cuerpo es capaz de crear. En la seguridad de que un cuerpo que danza es capaz de afectar y ser afectado, como cualquier otro cuerpo, pero se sabe fuerza implacable, y posee una sabiduría resiliente, un conocimiento para coreografiar la distancia que será indispensable para las estructuras sociales y los modos de sentir que la sociedad necesitará crear en los tiempos por venir. Hay un conocimiento encerrado en el «cuerpo resonante» del que danza que debiera ser reconocido por la comunidad dancística desde su potencial transformador como capaz de performar, más allá de la esfera artística, o de contemplaciones estéticas, como una fuerza performativa que es capaz de afectar la dimensión política y cultural de nuestra sociedad y de la que mucho tenemos por aprender aquellas personas que no poseemos los saberes de la danza. Integrar a los saberes sociales los modos sensoriales que la comunidad de la danza posee, y que seguramente saldrán reconfigurados y fortalecidos de esta contingencia, podría ser la clave para comprender qué lugar ocupará en nuestra vida social “el tocar” a partir de ahora.

Referencias

- Classen, C. (1993). “Fundamentos de una antropología de los sentidos” en *Revista Internacional de Ciencias Sociales* (RICS), UNESCO. <http://www.unesco.org.issj/rics/53classenspa.html>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.*, Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós editores.
- Gómez de Silva, G. (2013). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. Fondo de Cultura Económica, México, 9ª impresión.
- Kattenbelt, Ch. (2008). “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Media relationships” en *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I*, vol. 6, mayo 2008.
- Kent, D. (2016). “«Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del *Don Giovanni*. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”, Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM.
- _____ (2019). “El espectador ante la liminalidad de la experiencia teatral” en *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Jorge Dubatti (coord. y editor). Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).
- Manning, E. (2007) *Politics of Touch, Sense, Movement, Sovereignty*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Manovich, L. (2005) “La genealogía de la pantalla” en *El lenguaje de los nuevos medios. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Sabido Ramos, O. (2017) “Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción” en *Revista Mexicana de Sociología*. 79. Num.2, (abril-junio 2017). México: UNAM.

Trías, E. (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*.
Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Yi- Fu Tuan. (1997). *Space and Place: The Perspective of Experience*.
Minneapolis: University of Minnesota Press.

La danza sitiada en el Brasil post-2016: Resonancias de volver a la derecha y de las perspectivas neoliberales para las artes ¹

Lúcia Matos
Universidad Federal de Bahía, Brasil

[Pre-Movimiento: en tiempos de pandemia / Acción: contener]

Inhala (1,2,3), exhala (1,2,3,4,5) repite, repite...

(Este pre-movimiento, como un acto de suspensión, acciona un movimiento básico de vida, la respiración, que, en una forma controlada de su flujo, busca reorganizar mi cuerpo para otros estados corporales y para la concreción de este momento y de este escrito-danza. Retomo la reconfiguración de este texto en plena pandemia, estando desde hace cinco inusitados meses contenida en el espacio de mi casa, con salidas reguladas nada más para las necesidades básicas. En el mes de marzo de 2020 impartí en la universidad la única clase presencial del primer semestre, ya con el tema de la COVID-19 circundando nuestras conversaciones y temores. De

¹ Este artículo presenta una versión de la conferencia presentada en el coloquio Subversiones y afectos: Diálogos críticos sobre la potencia del cuerpo en movimiento, organizado por la Dirección de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México en noviembre de 2019. Agradezco a la profesora Dra. Adriana Gehres (UPE) por la atenta lectura y por los importantes comentarios hechos a las dos versiones de este texto.

manera atípica recibí a los alumnos del doctorado en la puerta del salón de clases deliberadamente con alcohol en gel y con una cinta métrica en las manos. A cada uno que entraba en el salón de clases le daba yo breves indicaciones orales, recomendando, en primer lugar, el uso del alcohol en gel, y enseguida le pedía que me acompañara, sin aproximarse, y fui definiendo la distribución espacial de los cuerpos por todo el piso del salón, con una medición milimétrica de 2 metros de distancia entre cada uno. Con un gis tracé en el suelo un círculo en el entorno de cada alumno, delimitando los espacios personales. Con los alumnos todavía medio desconcertados por estas acciones, empecé a provocarlos pidiendo que, contenidos en ese espacio, dibujaran imágenes/palabras relacionadas con su investigación en desarrollo. Después de esta acción pedí que cada estudiante, a partir de esa imagen, problematizara posibles implicaciones del distanciamiento social y del disciplinamiento de los cuerpos en su investigación. Así fueron las primeras tentativas de percepción, contención y extrañamiento de este nuevo estado del cuerpo.

Pasados cinco meses me encuentro en agosto de 2020, mes en el que Brasil alcanzó el triste indicador de cien mil personas muertas por la Covid-19 (Brasil, n.d.), cuyo cuantitativo, debido al subregistro (Covid-19 Brasil, 2020), puede ser muy superior al que revelan los datos oficiales. Una impactante pérdida de personas de diferentes generaciones, que tenían nombre, familia y aspiraciones de vida, las cuales fueron también víctimas de la negligencia de dirigentes y de parte de la población brasileña que minimiza el estado de emergencia sanitaria y humanitaria generado por la pandemia. Si ya teníamos en Brasil instaurada una crisis social, económica, ecológica, cultural, ética y política, la crisis pandémica de la Covid-19 radicalizó los problemas y reveló aún más desigualdades. Además, en la crisis de los últimos años, el campo de la cultura y del arte perdió centralidad en el ámbito de las políticas públicas y sufrió incontables intentos de cercenamiento de la libertad de expresión. Con la pandemia, la lucha pasó a ser por la supervivencia y la reivindicación de políticas de emergencia para los trabajadores de ese campo.

Ante este escenario crítico, fue un proceso doloroso el retomar este artículo. Escrito hace menos de un año, con la llegada de la pandemia su frescura parece haberse agotado, y las urgencias parecen ser otras, lo que me hizo, varias veces, abrir y cerrar el

archivo de este texto. Con el propósito de encontrar posibles caminos, reencontré la propuesta de Maturana (2002) en la cual el autor denomina como camino explicativo de la *objetividad-entre-paréntesis* a un movimiento que, “al aceptar la pregunta sobre el origen de nuestra capacidad de observar” (Maturana, 2002, p. 46), el tema en cuestión adquiere presencia con la reformulación de la experiencia y del reconocimiento de la propia multiplicidad de la realidad. En las palabras de este autor, “al seguir este camino explicativo, nos damos cuenta de que nuestra corporalidad nos constituye, y que el cuerpo no nos limita, sino, por el contrario, nos posibilita” (Maturana, 2002, p. 53). Así, considero que, al retomar cuestiones del escenario político de Brasil en la última década y sus consecuencias para el campo del arte/danza, esta acción posibilita entender algunos nexos entre las distintas crisis y las emergencias actuales, al igual que señala otros posibles modos de existencia y resistencia de la/con la danza.

Fue en ese sentido que el movimiento de este preámbulo se dirigió a la contención: resistir y contener el propio cuerpo -observarse, percibirse e indagarse en las experiencias, algunas de ellas no esperadas y muchas todavía no totalmente problematizadas y reformuladas-, contener en sí otra relación espaciotemporal y encontrar, en esa limitación, espacios de fisuras para (re)aprender a vivir cada día y potencializar sus devenires.

En esta perspectiva, el retorno a este *textocuerpodanza* problematiza, genera otras líneas (Deleuze y Parnet, 1998) y, en la conjunción de esos trazos, opto también por develar los rastros y ranuras de esta escritura, presentando aspectos del proceso que se mueve por medio de deseos, percepciones y afectos. Para lograrlo organizo las partes de este texto como movimientos, como pistas en un proceso cartográfico (Passos, Kastrup y Tedesco, 2014) que en algunas partes no seguirá el mismo flujo, pudiendo ser un (re)pliegue, una ruptura y/o un desvío, que articula imágenes como palabras y palabras como imágenes, las cuales posibilitan abordar una escritura corporalizada (Ulmer, 2015). Así, te invito, lector, si así lo deseas, a tener una hoja de papel a la mano y crear posibles mapas, generando otro nexo de mi escritura con tus propios trazos, flujos, percepciones, sensaciones, palabras y movimientos. Pero no te olvides: respira.)

[Movimiento I: en tiempos de crisis / Acción: desestabilizar]

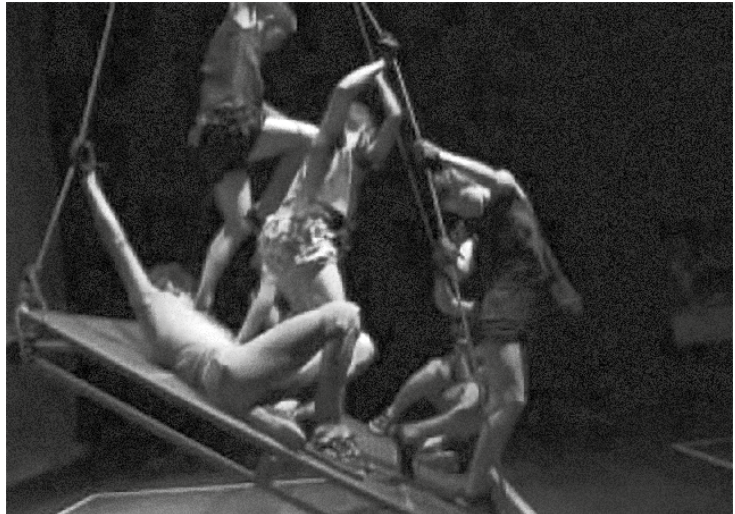


Figura 1. ILINX. Coreografía de Leda Iannitelli (2006). Grupo de Danza Contemporánea (UFBA). recuperada de Bem vindo a Escola de Dança da UFBA [Bienvenido a la Escuela de Danza de la UFBA], 2010.

Propongo pensar en conexiones -teoría que es práctica y práctica que es teoría-, cuyo acontecimiento/pensamiento de mi cuerpo, atravesado por otros cuerpos, problematiza... Me muevo, pero no todos los movimientos son visibles; son microestados de mi cuerpo... Ondulo entre el placer y la angustia de la escritura; me siento, algunas veces, acorralada en la gran libertad que es la tesitura de un texto... Abandono mis anotaciones, la pila de libros y la computadora con varias ventanas abiertas, con los cuales genero aproximaciones, distanciamientos y atravesamientos y, de esta forma, trazo los caminos para inscribir en la hoja de papel virtual las marcas de mis opciones, de mi escritura con danza.

Interrumpo esta acción, mi ciática me duele, me distancio... Voy a lavar platos... Me sumerjo en la *poiesis* de muchos autores y artistas; me siento impregnada de imágenes de los movimientos sociales y artísticos -vidas que importan en su diversidad y en sus flujos en la sociedad. Percibo otras tramas... Encuentro pequeñas fisuras... Surgen cuestiones que me empujan a lugares inestables y que activan otras experiencias del/en el cuerpo. Extenuación... Retomo algunos

pensamientos y movimientos ya conocidos, cómodos para mí – resisto y trato de encontrar otros sentidos. Recuerdo la provocación hecha por Lepecki (2017, p. 47: “¿Qué significa escribir con danza?”

En esta coyuntura, mi *textocuerpodanza*, todavía en proceso de creación, inventaría experiencias, palabras e imágenes –modos de afectar, pero todo aún inconexo... En algunos momentos no consigo adelantar.

En este desplazamiento, experimento; busco otros puntos de vista sobre cuestiones ya expuestas, otros modos de subjetivación... ¿Vidas en potencia o potencia de la vida?... Me alerto a mí misma: me estoy arriesgando²...

Me deslizo intentando un modo otro de ver/percibir y, así, al mirar nuevamente, recuerdo un fragmento de un poema de Barros (1996, p. 75): “...o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo (...) é preciso desformar o mundo”. [... el ojo ve, el recuerdo revé y la imaginación transvé. Es preciso transver el mundo (...) es preciso desformar al mundo”].

En esta (de)limitación espaciotemporal, este *textocuerpodanza* presenta convergencias, disensos y busca una posible línea de fuga. Emergen memorias, personales y colectivas, de experiencias corporalizadas como ciudadana, artista, profesora e investigadora; otras relatadas de forma confidencial o por medio de denuncias. Revuelvo datos de mi investigación *Danza(s) contemporánea(s) en estado de crisis... Tensiono*³. (Re)encuentro personas. Intensifico lo que reverbera de autores que, en su mayoría, conozco tan solo por representaciones en imágenes o por las potentes ideas inscritas en el papel –esos pensamientos, lanzados al encuentro de otros cuerpos, posibilitan otros entrelazamientos, se vuelven movilizantes. Me apropio de algunos discursos y siento a esos autores/sujetos tan presentes, próximos y acogedores de potenciales devenires. Comprendo la danza como acción política, como co-constitutiva, como diría Rancière (2009). Rememoro y asisto a registros de algunas performance

² El tachado se debe a un juego de la autora con la homonimia de la palabra portuguesa *risco*, que significa a la vez *riesgo* y *tachón*. (Nota del traductor).

³ La investigación de posdoctorado “Danza(s) contemporánea(s) en estado de crisis: pistas sobre los flujos de las macropolíticas y de las micropolíticas en la danza en Portugal y en Brasil” fue realizada entre septiembre de 2018 y agosto de 2019 en el área de Estudios en Danza/Inet-md (Pólo FMH), en la Facultad de Motricidad Humana de la Universidad de Lisboa.

–*Ilinx*⁴, *La Betê*⁵ [*La Bestia*], *Odete*⁶, *Domínio público*⁷, *Biblioteca da Dança*⁸, *Batucada*⁹, *Encarnado*¹⁰– que, en sus distintas configuraciones y abordajes estéticos y políticos, me posibilitan percibir tensividades entre la práctica artística y el escenario político brasileño.

En esta cartografía, intensifico deseos, algunos individuales y otros compartidos, aunque algunos todavía permanezcan en el plano del devenir. Retomo aquí algunas reflexiones ya realizadas y, en la repetición, procuro percibir la posibilidad de sus desvíos; abandono a otros autores y algunas prácticas, pero algunos, al ser rememorados, crean otros sentidos y se vuelven potencias en sus desplazamientos. Anoto palabras, selecciono imágenes, confronto conceptos... Busco otros modos de subjetivación. Opto por presentar rastros y pistas de un pensamiento en proceso, cuya resonancia sería completamente distinta si apenas finalizada estuviese en el modo tradicional de la escritura académica.

[Todo esto me coloca en/en la crisis... Soy parte de ella]

Escojo deslizar/crear lapsos entre imágenes y acciones. (Re)estructuro una escritura en/con crisis como acción corporalizada, como un microespacio de resistencia.

4 *ILNIX*. Coreografía de Leda Iannitelli. Grupo de Danza Contemporánea de la UFBA. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5YkQgwwY06A>. Consultado el 2 de octubre de 2019.

5 Performance de Wagner Schwartz, cuya obra será abordada más adelante. Para mayor información, ver: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>.

6 Espectáculo *Odete, traga meus mortos* (2010) [Odete, trágate a mis muertos]. Intérpretes-creadores: Edu O. y Lucas Valentim. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3SZ1mfgQ-U>. Consultado el 2 de octubre de 2019.

7 Espectáculo creado por Elisabete Finger, Maikon K, Renata Carvalho y Wagner Schwartz en 2018. Esta obra será abordada más adelante. Ver mayor información en: <https://www.wagnerschwartz.com/dominio-publico>. Consultado el 2 de octubre de 2019.

8 Instalación coreográfica bajo la dirección de Jorge Alencar y Neto Machado (2017). Para mayor información, ver: <https://www.jorgealencar.com.br/copy-of-astroneto>. Consultado el 2 de octubre de 2019.

9 Intervención coreográfica de Marcelo Evelin (2014). Ver otra información en: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada>. Consultado el 2 de octubre de 2019.

10 Espectáculo de Lia Rodrigues creado en 2005 para la Companhia Lia Rodrigues de Danças. Parte del registro de esta obra fue puesto a disposición por la SESC TV. Ver mayores informes en: <https://www.youtube.com/watch?v=jQ6SY0Ug4H0>. Consultado el 2 de octubre de 2019.

Recuerdo la potencialidad de los agenciamientos que, por medio de microacciones, posibilitan otros devenires y transgresiones ante la macroestructura. Deleuze y Guattari (1996) observan que toda sociedad e individuo son atravesados por dos tipos de segmentariedades: una molar, una segmentariedad dura que puede ser relacionada con las estructuras organizacionales, y otra molecular, una segmentariedad flexible, que abarca el campo micro – siendo éstas dos estados de un mismo proceso, pero diferentes entre sí, no solo por el tamaño, sino por sus sistemas de referencia. En la perspectiva de estos autores, cuando la máquina se torna planetaria, los agenciamientos tienen una “...tendencia a miniaturizarse y a volverse microagenciamientos” (Deleuze y Guattari, 1996, p. 86). De este modo, siguiendo todavía a estos autores, toda política es “al mismo tiempo macropolítica y micropolítica” (Deleuze y Guattari, 1996, p. 83), siendo que éstas son interdependientes, y que, desde el punto de vista de las micropolíticas, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares.

Para Rolnik (2014), la macropolítica y la micropolítica son dos tipos de lectura y de acción en la realidad que participan de su multiplicidad y mutabilidad. En las contribuciones establecidas entre Guattari y Rolnik (1996), estos autores alertan que la micropolítica es procesual, se da a cada paso, a partir de agenciamientos que la constituyen en los modos de referencia y de práctica que son creados, pudiendo provocar rupturas, generar resistencias y posibilitar la emergencia de otros modos de subjetividades y singularidades.

[Crise/Crisis/Crises¹¹ –del latín *crisis*– momento de decisión, de cambio súbito; del griego *krisis*, acción de distinguir, decisión]

La crisis no está solo en mí; es una crisis ontológica. Es también una crisis social, económica y política, una crisis planetaria y mutante, a pesar de que su profundidad es muchas veces escamoteada.

Para Bauman y Bordoni (2016), la actual crisis no es temporal; estos autores señalan que ésta apunta a transformaciones profundas en el sistema social y político, teniendo como ejes principales la economía neoliberal, la crisis del Estado moderno y la democracia representativa. Se trata de un estado muy distinto al de otras crisis que ocurrieron en el siglo XX, siendo ésta ahora definida por Bauman y Bordoni (2016, p. 22) como una crisis presente que es “vívida en una situación de divorcio entre

11 Juego fonético con la palabra “crisis” – en portugués, español e inglés.

poder y política”. Para estos autores, este divorcio genera un estatismo sin Estado, y se debe a la falta de agencias que actúen en esta crisis y adopten medidas procedimentales y las terapias necesarias para este momento. Este interregno¹² actual, al que Bauman llama “ni uno ni otro”, “está marcado por el desmantelamiento y por el descrédito de las instituciones que hasta ahora servían a los procesos de formación e integración de perspectivas, programas y proyectos públicos” (Bauman y Bordoni, 2016, p. 123).

Es a partir de esta idea de crisis que procedo a mirar el desmantelamiento de las instituciones, los retrocesos sociales y la represión a las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en el Brasil post-2016.

[Movimiento II – La delimitación del espacio social / Acción: apartar]

... la memoria, lejos de designar a la capacidad de recordar gracias a las imágenes que conservamos de las cosas, como si estuvieran impresas de modo permanente en nuestro cerebro [y *yo diría cuerpo*],¹³ indica un proceso complejo de reinención perpetua del pasado en el presente (Launay, 2013, p. 89).

Imágenes/memorias regresan a mi cuerpo...



Figura 2. La caída del Muro de Berlín

Fuente: recuperada de Wikimedia Commons. Autor: Xizdos. Licencia: CC BY-SA 4.0. En: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46831645>

12 En el diálogo trazado en este libro, los dos autores presentan un debate acerca de este concepto. Bauman prefiere adoptar el término “ni uno ni otro” para ubicar en la historia sociopolítica del interregno una “forma de ese término recientemente actualizada por Keith Tester, [que] denota un momento en el que las viejas formas de hacer las cosas dejan de funcionar adecuadamente, pero las nuevas —y más eficaces— que están por venir aún no están disponibles”. (Bauman y Bordoni, 2016, p. 103). Estos autores afirman que este interregno habrá de durar mucho tiempo.

13 Inferencia mía.

El Muro de Berlín... Un ícono de la Guerra Fría y de la separación entre el mundo capitalista y socialista. Su demolición, en 1989, hace treinta años, después de una oleada revolucionaria derivada de crisis sociales y económicas que asoló el Este de Europa, se presentaba al mundo envuelta en simbolismos como libertad, libre tránsito, unión, además del colapso del socialismo y de la “supremacía” del capitalismo (Pomeranz, 2009-2010). Un muro que, construido en un día por un régimen, fue derribado a manos de la población, lo que generó expectativas de transformaciones en las relaciones mundiales. Mientras tanto, nuevos muros, reales o virtuales, fueron y continúan siendo construidos en muchos puntos del planeta. En Brasil eso también sucedió, y reveló concretamente la escisión de nuestra sociedad.



Figura 3. Fotograma del documental O muro [El muro] en donde se muestra el muro que divide el prado del Congreso Nacional durante el impeachment de Dilma Ruseff en 2016.

Fuente: Monte, L., y Buarque de Hollanda, L. (Prod. Buarque de Hollanda, L. (Dir. O muro. Brasil: Canal Curta! - Espiral

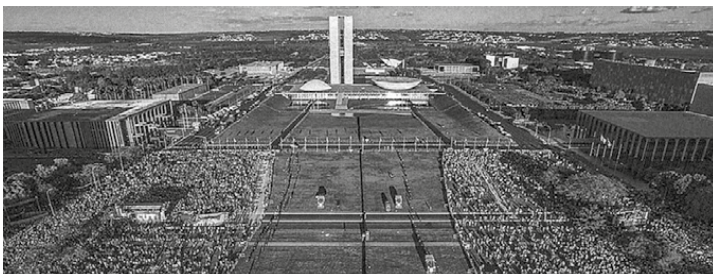


Figura 4. El prado del Congreso Nacional el día de la votación del impeachment de la presidente Dilma Rouseff. Fuente: retomada de de <https://www.fes-brasil.org/temas/democracia/>. Fotografía Ricardo Stuckert.

Estas imágenes se refieren al día de la votación en el Congreso Nacional del *impeachment*/golpe de Dilma Rousseff, ocurrido en 2016 en Brasilia, Distrito Federal. Esa ciudad, inaugurada en la década de 1960, fue diseñada alternando líneas rectas y curvas de Oscar Niemeyer y de Lúcio Costa. Su concepción modernista, basada en un croquis con un cuerpo central con alas (similar a una libélula, sectorizó la ciudad por actividades, lo que generó una asepsia urbana. En ese diseño, uno de los vértices –punto más alto y al mismo tiempo uno común– fue destinado a los tres poderes (Legislativo, Judicial y Ejecutivo).

Fue en ese espacio del prado entre los tres poderes, que aparentaba ser un espacio “supuestamente neutro” (Lepecki, 2011), de libre circulación para la población, que nuestro muro de latón fue instalado, con mano de obra de presidiarios, bajo la mirada vigilante de policías militares, iniciando así el control regulatorio de ese espacio. En la división espacial, literalmente, fueron posicionados del lado izquierdo del muro los simpatizantes del Partido de los Trabajadores (PT y aliados; del lado derecho, toda la diversidad de la derecha, de la cual emergió un movimiento de extrema derecha, antes considerado ínfimo, casi invisible; en el centro, un vacío poblacional, como espacio de dispersión destinado al patrullaje policial o al coreopoliciamiento represivo, como diría André Lepecki (2011). En frente, los terrenos del Congreso, que, entre las formas cóncava y convexa de su estructura, cobija a quienes fueron electos por el pueblo y que, a partir de un reagrupamiento de congresistas de la derecha¹⁴, con sus confabulaciones y con apoyo de los medios, decidían sobre cambios radicales para el país (Alves, 2017; Rubim, 2017; Saviani, 2017).

Esa ligera línea central, sombreada (Figura 4, delimitó dos periodos distintos de Brasil: el antes y el después del golpe de 2016. A pesar de que el muro fue temporal, demarcó la profunda escisión en la que se encuentra la sociedad brasileña. Para que pueda abordar las transformaciones sufridas en Brasil en el campo de las políticas culturales para las artes y la danza, propongo que hagamos desplazamientos para cada uno de esos recortes espaciales.

¹⁴ Articulación con una mezcla de partidos de derecha y centro-derecha, como el Partido de la Social Democracia Brasileña (PSDB) y el Partido del Movimiento Democrático Brasileño (PMDB), y pequeños partidos que conforman la bancada conocida como “BBB” (Buey, Bala y Biblia), con parlamentarios rurales, evangélicos y defensores de propuestas ligadas a la seguridad pública (Alves, 2017).

[Movimiento III – La inclusión en el espacio social / Acción: Virar a la izquierda]

Dirige tu mirada a la Figura 4, centra tu atención en el lado izquierdo y amplía la imagen. Ese lado, cubierto por un color rojo, presenta a los partidarios de las gestiones presidenciales del PT. Estas gestiones, con sus aciertos y errores -siendo que muchos de esos errores aún no han sido asumidos públicamente por sus dirigentes-, imprimieron en el escenario brasileño a lo largo de trece años (2003-2016) importantes transformaciones en las políticas públicas. Sin embargo, esos gobiernos se construyeron con una base de apoyo político extremadamente diversa -de la izquierda a la centro-derecha y parte de la derecha. Años después, ese arreglo mostró su desequilibrio de fuerzas, generando problemas de gobernabilidad (Alves, 2017). El eslogan del gobierno de Luiz Inácio Lula da Silva, “Brasil, un país para todos”, se reflejó en muchas acciones gubernamentales y en la implementación de políticas participativas, de disminución de desigualdades y de inclusión social.

En el gobierno de Lula, cambios profundos fueron realizados en las políticas culturales, las cuales fueron articuladas por los ministros Gilberto Gil (2003-2008) y Juca Ferreira (2008-2011), con una gran participación social. El Ministerio de Cultura (MinC) desarrolló acciones en áreas culturales antes no abarcadas por ese organismo - como cultura indígena, cultura negra y LGBT¹⁵- e inició un proceso de fortalecimiento de la participación social y democrática nunca antes visto en este sector. Como ciudadana y activista de la danza, sin filiación partidista, tuve una participación directa en el proceso de reivindicación y de construcción de políticas públicas para la danza¹⁶, actuando en espacios de organización del sector de la danza (Fórum de Dança da Bahia y Fórum Nacional de Dança), de representación del área en el Colegiado Sectorial de Danza¹⁷ y como gestora pública¹⁸.

15 Utilizo aquí el término “LGBT” (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Travestis y Transexuales), el cual fue utilizado en las discusiones de acciones para el Plan Nacional de Cultura del MinC en 2013. En la actualidad, el término ha sido ampliado a LGBTQI +(Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer e Intersexuais).

16 Para detalles de la participación social del área de danza, ver: Matos (2011).

17 Organismo consultivo e integrante de la estructura del Consejo Nacional de Políticas Culturales del Ministerio de Cultura. Creado en los términos del Decreto n° 5.520, del 24 de agosto de 2005.

18 Fungí como directora de Danza en la Fundación Cultural del Estado de Bahía, organismo ligado a la Secretaría de Cultura del Estado de Bahía, de enero de 2007 a febrero de 2009.

Durante las gestiones de los ministros Gilberto Gil y Juca Ferreira se realizaron seminarios y conferencias de cultura, se crearon los organismos consultivos sectoriales, incluyendo a los de los lenguajes artísticos, y se construyeron el Plan Nacional de la Cultura y los Planes Sectoriales, como el de la Danza (Conselho Nacional de Política Cultural, 2010). A pesar de los avances en el ámbito de las políticas sectoriales, las artes fueron dejadas en segundo plano debido a que la gestión del Ministerio de Cultura tenía como foco la diversidad cultural y no reconocía la existencia de esa diversidad también en el campo de las artes. La Fundación Nacional para las Artes (Funarte), entidad que siempre promovió las políticas para las artes, perdió parcialmente su fuerza política, manteniendo prácticamente las mismas acciones puntuales ya existentes, con una gran fluctuación presupuestal y una política de acceso a los recursos basada en convocatorias mayoritariamente de corto plazo. El área de danza, desde el inicio de la gestión de Lula, reivindicó, por medio de sus fóruns y otros movimientos, la existencia de políticas sectoriales. De entre los avances, se obtuvo la garantía de un puesto para representantes de danza en espacios consultivos, como el Colegiado Sectorial de Danza, del Consejo Nacional de Políticas Culturales, y la constitución de la Coordinación de Danza, en 2004, en la Funarte.

Sin embargo, la implementación de programas en el campo de las artes quedó, en su mayor parte, en el plano de las intenciones, y solo parte de las acciones a corto plazo previstas en el *Plan Sectorial de Danza* (2010-2020) fueron realizadas por el Ministerio de Cultura y la Funarte (Matos, 2017). Por otro lado, la creación del Sistema Nacional de Cultura contribuyó a que algunos estados y municipios avanzaran en la formulación de políticas específicas para la danza, como sucedió, por ejemplo, en la gestión municipal de São Paulo y en el estado de Bahía.

En el escenario macro, desde el punto de vista económico-neoliberal y de la percepción internacional, expresamente en la mayor parte de la gestión de Lula (2003-2008), Brasil comenzaba a “despegar” en el Hemisferio Sur (*Brazil takes off*, 2009) y a ser señalado como una de las potencias mundiales emergentes al inicio del siglo XXI. Ante la crisis financiera internacional de 2008¹⁹, el presidente

19 Los Estados Unidos fueron el epicentro de esa crisis económica y financiera iniciada con la quiebra del tradicional banco de inversiones Lehman Brothers, lo que generó un efecto dominó en otras instituciones financieras de varios países.

Lula declaró que su efecto en Brasil sería como una “pequeña ola” pasajera que no afectaría la estabilidad económica de Brasil.

Fue en la primera gestión de Dilma Rousseff (2011-2014/ 2015-2016) que la crisis económica se consolidó, y la “pequeña ola” ganó más energía y mayor volumen hasta adquirir la potencia de un tsunami. Esa pérdida de rumbo de la economía brasileña y el inicio de una recesión, a partir de 2013, generaron una desconfianza internacional con respecto a la economía brasileña (“*Has Brazil Blown It?*”, 2013). Aunado a este hecho, la grave crisis política que alcanzó al país entre 2015 y 2016 contribuyó a una profundización de la crisis nacional.

Cabe resaltar que en el ámbito de la cultura, el gobierno de Dilma Rousseff comienza ya con conflictos en el ámbito del Ministerio de Cultura, como consecuencia de la repartición de la gestión de sus secretarías para los distintos partidos políticos en coalición; de la ruptura con las directrices desarrolladas en el gobierno de Lula, lo que genera retrocesos, como la disminución de la participación social en el sector; de la paralización de los proyectos de ley en trámite en el Congreso y el recorte en programas del área de cultura, símbolos de la gestión de Lula. Además de eso, de 2011 a 2014 pasaron por la cartera de Cultura tres ministros y un interino²⁰, lo que demuestra la fragilidad e inoperancia del sector, aunadas a una drástica reducción de los presupuestos destinados a este ministerio.

Todos los avances percibidos en los años anteriores en las políticas para la danza, relacionados con la participación representativa y con la elaboración de un plan sectorial, entraron en un proceso de “revisión” continua en la gestión de Rousseff, práctica también adoptada para los demás organismos colegiados, buscando, de cierta forma, contener el movimiento de participación social y de reivindicación de recursos y políticas sectoriales.

A pesar de que la primera presidente de Brasil tuvo un buen índice de aprobación al final de su primer mandato (56%), la revelación de las condiciones económicas reales de Brasil después de las elecciones y la crisis de gobernabilidad generada por su rompimiento con los partidos mayoritarios de su base política (Bastos, 2017) crearon, en 2015, un ambiente favorable para un “gran juego jurídico-mediático-parlamentario” (Saviani, 2017, p. 217), que tuvo como desenlaces el proceso de *impeachment*/golpe de Dilma Rousseff, el 31 de agosto de 2016, y la instauración de un gobierno de derecha por el vicepresidente Michel Temer, apoyado por los partidos de centro-derecha.

20 Fueron ministros: Ana de Hollanda, Marta Suplicy, Ana Wanzeler (interina) y Juca Ferreira.

[Movimiento IV – La gravedad / Acción: C

.a
.. e
... r]

La caída nos enseña, en la danza, a experimentar modos de encontrar el suelo, de estar en él, establecer resiliencias y buscar nuevamente otras acciones. La caída es también un discurso de un cuerpo que siente las fisuras del suelo, desequilibra y experimenta otras relaciones con su peso y la gravedad, en el encuentro y (des)encuentro con el otro y con objetos.



Figura 5. Performance *La Betê*.

Fuente: *La Betê*, 2017. Coreografía de Wagner Schwartz. (Divulgación). Foto: Caroline Moraes.



Figura 6. Performance *La Betê*.

Fuente: retomada de "A arte entende o corpo nu muito além do sexo", diz Jorge Alencar sobre performance" ["El arte entiende el cuerpo desnudo mucho más allá del sexo", dice Jorge Alencar sobre performance], de N. Ribeiro, N. y Agencias, 2017; Correo, foto de Humberto Araújo.

Cuerpos en caída... Inicio este movimiento con escenas de la performance *La Betê*, presentada en el Instituto Goethe, en Salvador, en 2017, en el Encuentro Internacional de Artes – IC. La obra tenía advertencia de desnudez y recomendación de edad mínima, salvo con el acompañamiento de los padres. Como parte de los espectadores, me siento en el suelo y veo al artista Wagner Schwartz entrar en escena, desnudo, con una réplica de una de las esculturas de la serie *Os Bichos* [*Los bichos*] de Lygia Clark. Schwartz comienza a manipular la escultura, que puede ser doblada de distintas formas y, así, replica o genera otras formas con su cuerpo. Poco después, por medio de una invitación hecha por el artista, ocurre la interacción con los espectadores y percibo que algunas personas crean formas y/o movimientos en su cuerpo con el del artista; unas manipulan al artista con cuidado, y otras intentan desafiar el cuerpo del bailarín, colocándolo en posiciones de desequilibrio que, algunas veces, resultan en caídas.

Un infante que estaba acompañado por su madre interactúa con el artista y usa tanto la escultura como el cuerpo del bailarín para replicar posiciones. Otros tres infantes que estaban presentes comienzan a interactuar y terminan disponiendo su cuerpo también como parte del mismo proceso; todos pasan a ser un elemento inesperado y gratificante de la escena. Como miembro de un público que se desplaza ora para la escena, ora como espectador, veo la naturalidad de los infantes que manipulan el cuerpo del artista -no importa aquí si es portador de un pene o una vagina- como si se tratara de un simple muñeco. Los niños agradecen y salen del escenario; otras personas interactúan con Schwartz. Salgo del teatro, como la mayoría del público, atravesada por la experiencia y pensando en la potencia del arte como proceso que proporciona la reinención de sí y del mundo (Deleuze, 1988; Kastrup, 2001).

Algunas personas del público, sin permiso, registraron partes del proceso artístico, captaron imágenes de los infantes interactuando con el artista y, así, recortaron el acto performativo.

Esas fotos y videos se difundieron por las redes sociales, y participantes del Movimiento Brasil Libre, uno de los movimientos conservadores de derecha, se posicionaron en las redes y realizaron manifestaciones enfrente del Museo de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, exigiendo la cancelación de la presentación que tenía lugar en ese espacio, alegando que el artista y el museo estaban incentivando la erotización infantil, la pedofilia, la destrucción de los valores de la familia tradicional y promoviendo la obscenidad con dinero público. En esa época el entonces diputado Jair Bolsonaro, del Partido Social Cristiano de Río de Janeiro (PSC-RJ), en virtud de esa foto, declaró en las redes: “Cobardía lo que están haciendo con nuestra infancia”. “Canallas”.



Figura 7. Manifestación contra la performance *La Betê* en la puerta del MAM.

Fuente: “Manifestantes protestam em frente ao MAM contra performance com homem nu” [Manifestantes protestan enfrente del MAM en contra de la performance con un hombre desnudo], 2017, G1.

Fotografía tomada de <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/manifestantes-protestam-em-frente-ao-mam-apos-performance-com-homem-nu.html> Foto de Werther Santana.

Esa performance se convirtió en caso policial, y la policía hizo su performance, o coreopoliciamiento como refiere Lepecki (2011, p. 53), mostrando que ésta:

... se constituye como un sistema de presencia y un vector de fuerza que determina, orienta y contiene movimientos y danzas que se atreven, al menos provisoriamente y por vía de sorprendentes movimientos inusitados, a cambiar los lugares en donde ellas se dan.

El artista, Wagner Schwartz, sufrió varios procesos judiciales -de los cuales, en su mayoría ya fue declarado inocente-, y los padres de los niños, muchos de ellos artistas, tuvieron que encontrar formas de proteger la identidad de los menores. En algunos casos, como el de la *performer* Elisabeth Finger, cuya hija tocó los pies del artista en São Paulo, tuvo que responder a indagatorias policiales sobre la responsabilidad parental ante el episodio. Una performance, como acontecimiento de un tiempo presente (Phelan, 1997), que posibilitó a los espectadores un reparto de lo sensible (Rancière, 2009), se transformó en una manifestación de grupos conservadores contra *La Betê*, en un combate a la libertad de expresión artística y en una demonización del cuerpo desnudo, puesto que algunas personas sólo son capaces de comprender esa condición del cuerpo en su connotación sexual y erótica. Estas manifestaciones resultaron en un intercambio de agresiones verbales, injurias, lesiones corporales, invasión de grupos radicales en el museo, además de un linchamiento virtual y de amenazas hechas al artista a través de las redes sociales, en nombre de la protección de la “familia tradicional” y de las “buenas costumbres”. Representaciones atrapadas en el tiempo y en el espacio que, ahora, se presentan travestidas...

Ese tipo de discurso, proveniente tanto de movimientos de la derecha como de parte de instancias jurídicas, comienza a sustentar una narrativa de censura y de represalia a la práctica artística en Brasil.

En 2017, eso fue el lema para el cierre, por parte de la administración del Centro Cultural Santander, de la exposición *QueerMuseu* en la ciudad de Porto Alegre; de la suspensión, en Brasilia, de la performance *DNA de DAN*, del artista Maikon K., que se presentaba en el Palco Giratorio del Servicio Social del Comercio (Sesc), en la calle, desnudo, dentro de una bola transparente y con el cuerpo cubierto por un gel que se derretía -él fue llevado preso bajo la acusación de practicar un acto obsceno. Otro hecho fue la prohibición judicial, en el interior de São Paulo, de la presentación de la pieza *Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* [*Evangelio según Jesús, Reina del Cielo*], con Jesucristo escenificado por Renata Carvalho, una actriz transexual.

Se percibe que los distintos planes de composición de estas performances, en sus particulares modos de acción y de sus políticas de suelo, generan potencias que Lepecki (2011) denomina coreopolíticas. En oposición a esa política que estremece el suelo, vemos la acción de la coreopolítica, cuyas acciones policiales nos remiten a los modos de acción vivenciados en el periodo de la dictadura en Brasil, cuando los espacios culturales, públicos o privados, eran invadidos para impedir que la potencia de la producción ahí contenida pudiese reverberar en la sociedad.

Si en los primeros quince años del siglo XXI se percibía en Brasil la instauración de un proceso de participación social para la consolidación de la democracia, de la inclusión y de la acogida a la diversidad, de un aparente respeto a la pluralidad de expresión y a la producción artístico-cultural, a partir de 2015, ese suelo brasileño empieza a agrietarse, con la ampliación de discursos nacionalistas, insuflados por la necesidad de la contención de la corrupción, del mantenimiento de los valores de la familia tradicional y de los efectos generados por la crisis económica en el país. Se abren fisuras y se develan otros discursos presentes en la sociedad brasileña: se levantan las voces de aquellos que se sentían incomodados con las políticas de justicia social y de distribución del ingreso, y se fortalece una polarización en el país por medio del discurso de odio, de boicot a las instituciones representativas, de la difusión de *fake news* a través de las redes sociales y del uso de discursos totalizadores para definir a quienes se posicionan políticamente a la derecha o a la izquierda. El terreno se vuelve denso, y distintos golpes son orquestados.

Para muchos brasileños, incluidos científicos políticos, juristas y abogados, el *impeachment*/golpe fue una trama política y jurídica, con apoyo del mercado neoliberal, de los grandes medios de comunicación y de la élite brasileña, que no quería perder espacios de poder y no defendía banderas como la diversidad, la justicia social y la distribución del ingreso (Proner, Cittadino, Tenenbaum y Ramos, 2016; Saviani, 2017). Este contexto propicia una gran fisura en la imagen estereotipada de la sociedad brasileña, que siempre ha sido vista como multicultural, fraterna, amistosa, de buen humor y pacífica. Se revelan otros rostros.

Con la asunción a la presidencia, Temer imprimió a su gobierno el lema “Orden y Progreso”, también presente en la bandera de Brasil; una frase positivista que anunciaba las bases post-golpe. En apenas

dos años, ese gobierno determinó un congelamiento del presupuesto público, con significativos recortes a la educación y a la cultura, atendiendo a un proyecto de desmantelamiento del Estado y de los derechos constitucionales.

Con el polémico gobierno Temer, la crisis de la cultura se agrava. En sus primeras acciones como presidente, es anunciado el fin del MinC y el retorno de las actividades de la cultura al Ministerio de Educación, lo que generó un gran movimiento nacional, con ocupaciones²¹ de los terrenos de la Funarte por artistas, entre otras manifestaciones, que reivindicaban la necesidad de la existencia de esa entidad.



Figura 8. Ocupación de la Funarte.

Fuente: recuperada de "Ocupação do Capanema, no Rio, tem domingo de atividades para a família" [*Ocupación del Capanema, en Río, tiene actividades dominicales para la familia*], de N. Satriano, 2016, G1, foto de Nicolás Satriano.

Luego de doce días de intensas críticas de políticos de la izquierda y de los sectores académico, cultural y artístico, el gobierno retrocede y vuelve a crear el MinC²². Esta acción fue realizada tan solo con el objetivo de satisfacer a la opinión pública, ya que la reinstauración

²¹ Ver el movimiento #ocupafunarte.

²² Cabe recordar que el MinC fue creado en 1985, en el gobierno de José Sarney, ya que durante el Estado Novo y la dictadura el área de cultura estaba bajo la competencia del Ministerio de Educación y Cultura. Después de la creación del MinC, la primera extinción de esta entidad tuvo lugar en el gobierno de Fernando Collor (1991-1992).

del ministerio estuvo sujeta a enormes recortes presupuestarios, además de una rotación de cuatro ministros²³ en un año.

Con el golpe y la instalación del gobierno de Temer, la polarización de la sociedad brasileña se amplía y comienzan a proliferar discursos de violencia e intolerancia a la libertad de género, se amplían el racismo explícito, la homofobia, la intolerancia religiosa, ideológica y política. Marielle Franco y Anderson Gomes son asesinados. Gays son golpeados y asesinados. Aumentan los índices de feminicidio. Negros y pobres son exterminados. Lula es arrestado en una maniobra jurídica con el objetivo de impedir su candidatura a la presidencia.

Todas las cuestiones de corrupción que fueron reveladas –lo cual, desgraciadamente, es un mal instaurado en Brasil desde la colonia y se traspasó a varios gobiernos– se dispararon en una campaña, a través de las redes sociales y los medios, de odio al PT, concentrando en la imagen de ese partido toda la podredumbre existente en la política brasileña²⁴. Brasil vivió y vive todavía una convulsión social, cuyo oportunismo político y exaltación al nacionalismo, unidos a las *fake news*, fueron preponderantes en la decisión de los rumbos políticos del país. Un falso Mesías, con una colección de declaraciones ofensivas sobre mujeres, negros y gays y otras de apoyo a la dictadura, embriega a una gran parte de la población y promete una “nueva política”, un crecimiento económico con base neoliberal –con privatizaciones, reformas a la seguridad social y de las leyes laborales– y la disminución de la violencia en Brasil vía la defensa de la liberación del uso de armas.

[Movimiento V – La danza sitiada / Acción: Virar a la extrema derecha]

(Mira nuevamente la Figura 4, la foto del prado del Planalto Central, y enfoca tu atención en el lado derecho de la imagen y, nuevamente, amplíala).

23 Del 24 de mayo de 2016 al 20 de julio de 2017, el MinC tuvo como ministros a Marcelo Calero (seis meses); Roberto Freire (seis meses); un interino, João Batista de Andrade (57 días); y el último de la administración Temer, Sérgio Sá Leitão (diecisiete meses).

24 Para mayores detalles, ver: *Democracia em vertigem*. Dirección de Petra Costa (Documental). Netflix: 2019. Disponible en: <https://democraciaemvertigem.com/?lang=null>

Durante todo el desmesurado proceso electoral por el que pasó Brasil, incluso con la distancia trasatlántica a la que me encontraba, acompañé y sufrí con algunos de mis amigos, familiares, colegas y alumnos.

El resultado de la segunda vuelta de la elección presidencial de 2018 muestra una división geopolítica y social en Brasil, con los nueve estados del Nordeste y parte del Norte, las regiones más pobres del país, como partidarios del candidato de la izquierda, Fernando Haddad, y las regiones Sur, Centro-Oeste y Sudeste posicionándose a la derecha, apoyando al *verde-amarelo* de Jair Bolsonaro.

Al mismo tiempo, el verde y amarillo impreso en nuestra bandera parece que sólo puede ser usado por la parte de la población que eligió al presidente Jair Bolsonaro. El sentido de patria para todos está raído. El eslogan de ese gobierno reproduce un fragmento del himno nacional: “Patria amada, Brasil”. Es también una clara y directa alusión al eslogan del periodo de la dictadura: “Yo te amo, Brasil mío”, el cual venía seguido de la frase “ámalo o déjalo”. (Abro un paréntesis aquí para decir que, de niña, aprendí a leer y escribir bajo el auspicio de ese eslogan y, en la continuidad de mi proceso de escolarización, mucho tuve que (des)aprender para (de)formar, o sea, dar otra forma a las marcas de esa educación y de sus valores impresos en mi cuerpo). Regresando al eslogan, hoy me pregunto: ¿qué sentido de pertenencia está siendo colocado en ese refrán, “Patria amada”, cuando las relaciones se inician establecidas sobre una base de odio y de prejuicios hacia los otros, y el territorio parece no ser más para todos?

Seis meses después de la asunción del gobierno de Bolsonaro, regreso a Brasil, al término de mi posdoctorado. En octubre de 2019, cuando finalizo la redacción de la primera versión de este texto, en Brasil había, y todavía hay, la niebla de un estado de excepción. Como afirma Agamben (2004), en ese estado, parece no haber una clara distinción entre los poderes, y todo parece estar siendo hecho de acuerdo con las leyes, pero fuera de la legitimidad y de un estado de normalidad. El gobierno genera normas, hechos y medias verdades imbuidos de un sesgo ideológico bajo el pretexto de la urgencia de resguardar la ley y el orden.

El país ya no es el mismo; el aire está enrarecido. Tiempo de riesgos... Los titulares de los periódicos encarnan ese estado de excepción: desregulación de la portación de armas; exterminio de jóvenes pobres y negros; repudio a las minorías; disminución de los

derechos laborales; recortes en las pensiones de jubilación; venta de votos en el Congreso; combate a las políticas de género; sexismo; censura a las artes; crecen milicias en el país; políticos e intelectuales se exilian; aumentan los adeptos del terraplanismo; xenofobia; descrédito de las ciencias; la Amazonia ardiendo y el Ministerio del Medio Ambiente negando el hecho; recortes en el presupuesto para la educación; conservadurismo; la bancada evangélica tiene mayoría en el Congreso Nacional; se tacha en los libros de texto la palabra “género”; indígenas son asesinados al defender la demarcación de sus tierras; violación de protocolos diplomáticos; autoritarismo... (y pululan otros titulares referentes tan solo a los diez primeros meses de este (des) gobierno –intento que no se infiltren más en este *textocuerpodanza*).

Tropiezo con estas palabras/frases y busco formas de mantenerme de pie y moverme. Observo y siento con mis pies algunas topografías, me desplazo... Como señalan Deleuze y Guattari (1996), es preciso desterritorializar para reterritorializar.

Tengo cada vez más clara mi elección de una política de suelo, para que, en la danza y en mis distintos procesos de subjetivación, pueda yo (re)existir/resistir... Me coloco en estado de atención y busco comprender los distintos elementos de esta situación: intento percibir la complejidad del juego de fuerzas, pero muchas veces no consigo comprenderlo en su totalidad; trazo esbozos para otros planos de composición. Vuelvo a reflexionar con Lepecki (2011, p. 47), cuando este autor afirma que una...

... política coreográfica del suelo atendería a la manera en que las coreografías determinan los modos como las danzas plantan sus pies en los suelos que las sustentan; y cómo los diferentes suelos sustentan diferentes danzas transformándolas, pero también transformándose en el proceso. En esa dialéctica infinita, una corresponsabilidad coconstitutiva se establece entre las danzas y sus lugares; y entre los lugares y sus danzas.

Cuántas danzas y sus procesos educativos ya no me afectan más... Pero yo insisto en intentar afectarlas.

Vuelvo a dialogar con Deleuze y Guattari (1996), cuando afirman que toda política es, al mismo tiempo, macropolítica y micropolítica, y ambas son co-dependientes. Si hoy, en Brasil y en muchos otros países, en el campo de las macropolíticas, se lleva a cabo un

desmontaje de los avances debido al ascenso de fuerzas reaccionarias, necesitamos estar más atentos a cómo esas mismas estructuras están produciendo micropolíticas reactivas y conservadoras, por medio de la adopción de estrategia(s) "...mucho más sutil[es] e invisible[s] que la tradicional estrategia macropolítica, lo que hace que sea mucho más difícil descifrarla[s] y combatirla[s]" (Rolnik, "A hora da micropol", 2016). Como afirma Suely Rolnik (2016, "A hora da micropol"), es hora de la micropolítica y, en sus palabras, es...

...preciso desplazarme de la micropolítica dominante, la cual abarca a la propia izquierda. Me refiero a la micropolítica reactiva del inconsciente colonial-capitalista que gobierna al sujeto moderno que todavía encarnamos, incluso en la izquierda. Es en esta dirección que se mueve un nuevo tipo de activismo, que se ha estado propagando en la sociedad brasileña y que se caracteriza precisamente por la invención de múltiples formas de acción micropolítica. Éstas tal vez ya no quepan en el imaginario de las izquierdas, sobre todo en su versión partidaria y sindical, y menos aún en el binomio izquierda x derecha.

[PAUSA/Bloqueo: ¿Estamos (im)potentes? ¿Presos en una o por una potencia? ¿Cómo podemos desplazarnos y generar otras micropolíticas?]

Debido a las intensidades y mutaciones del contexto brasileño en 2019, que reverberaron en este *textocuerpodanza*, me distancio por unos días de esta escritura, pero mi cuerpo permanece en estado vibrátil. Un estado del cuerpo que, en el proceso de cartografiar, se coloca, en sus intensidades, en el desafío permanente de buscar la creación de sentidos, de otros nexos (Rolnik, 2014).

Así, vuelvo al punto de partida, que ya no es más el comienzo... Como dice el poeta, Manoel de Barros, repetir, repetir, repetir, hasta quedar diferente; entendiendo aquí la repetición como la singularidad de aquello que se repite.

Cada vez percibo más que las tensiones existentes entre los movimientos de distintas fuerzas se relacionan con el destino de la

potencia vital y resulta en las formas de (re)existencia de una sociedad y en la potencia de la fuerza inventiva de cambio. Se hace necesario problematizar, colocar al “si” como una pista que nos permita navegar por las incertidumbres de nuestros procesos artísticos en la danza.

En crisis/en la crisis, e incluso sitiadas, el arte y la danza se reinventan.

[Movimiento(s) insistente(s) por otras micropolíticas de suelo / Acción: Resistir]



Performance *Domínio público*.

Fuente: Sitio del artista Wagner Schwartz, 2019. (Divulgación). Foto: Caroline Moraes.

El trayecto movilizante elegido para este artículo, el cual presenta pistas cartográficas de macropolíticas y micropolíticas de la danza en Brasil, referidas a la última década, está situado en la articulación entre mis experiencias y los atravesamientos como docente, investigadora, activista y ciudadana, en diálogo con otros autores y producciones artísticas. Este ejercicio de una escritura corporalizada, de una escritura con danza, sus ranuras, líneas y rastros, me permite, en este momento, volver al inicio, que ya no es el comienzo, y en este *textocuerpodanza*, busco en este último movimiento insistente²⁵, esto es, un movimiento que insiste en continuar con firmeza, reafirmar algunos modos de afectar y ser

25 Del verbo insistir, del latín *stium*: repetir, reiterar, perseverar, continuar. El adjetivo conlleva la idea de que algo se prolonga y se rehúsa terminar. (Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa. Río de Janeiro: Objetiva, 2001, p.1625)

afectada por los propios hechos aquí presentados. En este sentido, elijo aquí destacar las micropolíticas, que con sus modos de referencia y sus prácticas han posibilitado rupturas y la creación de microespacios de resistencia.

En cuanto a los ejemplos presentados, si por un lado los ataques de los movimientos de extrema derecha, con sus micropolíticas reaccionarias, trataron de establecer narrativas de censura a las performances y a los espacios culturales, se percibe que esa acción también generó otros tipos de micropolíticas, surgidas tanto de los artistas como de parte de la población.

El Banco Santander, una institución financiera privada, al cerrar apresuradamente las puertas de su centro cultural para la exposición *QueerMuseu*, en Porto Alegre, en nombre de una falsa moralidad (¿hay algo más inmoral que los altos intereses cobrados a la población *versus* las estratosféricas ganancias de los bancos en Brasil?), complació a un movimiento de un pequeño grupo de extrema derecha, originado en movimientos evangélicos fundamentalistas, y partidario del actual gobierno de Bolsonaro, que afirmó ver en las obras (aunque la mayoría ni siquiera había visto la exposición) una apología a la pedofilia, la zoofilia y la blasfemia. El primer movimiento de resistencia de los organizadores de esa exposición fue un cambio territorial, transfiriendo la exposición a la ciudad de Río de Janeiro, pero el primer intento de ubicación en un espacio público, en el Museu de Arte do Rio (MAR), chocó con la negación de asignación de espacio por parte del gestor público, Marcello Crivella, una mezcla de pastor y alcalde, quien también presentó discursos moralistas para ese veto. Estas acciones colocaron a la exposición bajo los reflectores internacionales, ampliando así la repercusión en torno a cuestiones de género en ella contenidas. Al mismo tiempo, como una nueva acción de resistencia al veto del alcalde de Río de Janeiro y a la censura a la exposición, tuvo lugar un movimiento de la clase artística y de colaboradores, en uno de los mayores financiamientos colectivos de Brasil, que posibilitó la recaudación de R\$ 1 millón de reales, contando con la venta de obras donadas por artistas y de un show de beneficencia de Caetano Veloso²⁶. Así, la exposición fue montada en la Escuela de Artes Visuales, en las célebres *Cavaliariças do Parque Lage* y, de esa forma, en contra de la micropolítica reaccionaria, se generó una micropolítica

26 Para mayores detalles ver: <http://eavparquelage.rj.gov.br/queermuseu/>

de resistencia, la cual permitió la realización de la exposición y la expansión de sus alcances, generando largas colas de espera para las miradas de curiosos e interesados en el tema.

Otro movimiento que generó fisuras en la macroestructura se refiere al fundamental papel del Festival de Teatro de Curitiba²⁷ que, como uno de los grandes festivales de artes escénicas de Brasil, en 2017 se posicionó como un espacio que no se restringe a la difusión y a la circulación de obras, sino que se asume también como impulsor de la creación y de la libertad artística. Luego de las difamaciones y de los ataques proferidos, en 2017, los artistas Wagner Schwartz, Maikon K., Renata Carvalho y Elizabeth Finger, que recibieron, respectivamente, acusaciones de pedofilia, de acto obsceno, de falta de respeto a las creencias religiosas y de negligencia parental, se juntaron para la creación de una nueva performance: *Domínio público*, una coproducción comisionada por la 27ª edición del Festival de Teatro de Curitiba (2019).

La obra *Domínio Público*, estructurada como una performance-conferencia, se apropia de la imagen de la Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, para problematizar, por ejemplo, cuestiones en torno de la autoría, la libertad artística, la censura, las amenazas a la vida y la conmoción generadas en torno de dicha obra de arte. Estas cuestiones son articuladas, de forma indirecta, con los ataques que estos artistas sufrieron en 2017, a partir de la idea de que una obra de arte porta en sí la pluralidad, y, así, propone discutir con el público cómo "...una obra puede ser utilizada en diferentes narrativas a lo largo del tiempo, incitando las más diversas reacciones, reflejando los hechos y los absurdos de nuestras sociedades" (*Domínio Público*, n.d.). Con esta acción estos artistas consiguieron encontrar líneas de fuga del coreopoliciamiento (Lepecki, 2011) y, en el proceso de desterritorialización, generaron un nuevo territorio, en el propio espacio teatral, con la potencia de una coreopolítica que reveló otra política de suelo.

Cito a estos artistas sin pretender minimizar aquí otros importantes trabajos artísticos que discuten cuestiones como raza, discapacidad o género, y que están generando desplazamientos y otras micropolíticas. *Domínio Público* se configura como uno de los ejemplos de algunas resistencias y (re)existencias que están siendo generadas en el arte y en la danza en Brasil a partir de otra

27 Para mayores detalles ver: <https://festivaldec Curitiba.com.br/>

política del suelo, que genera micropolíticas que desafían el autoritarismo, las políticas neoliberales y el conservadurismo. Considero que hoy, con el dismantelamiento de las políticas culturales y de los espacios de participación social en la estructura de la política brasileña, se potencializa el surgimiento de microespacios de resistencia, de microagenciamientos, que se convierten en espacios de encuentro, de afectos, de microestados de los cuerpos, para posibles desplazamientos con miras a la construcción de un nuevo plano común.

Estas micropolíticas no dominantes generan tensiones en el campo de fuerzas y, con sus disensos, crean otras resonancias. Son estas fuerzas las que afectan nuestros cuerpos y posibilitan acciones inventivas para el cambio, que repercuten, generan dislocamientos y rupturas de sentidos. Actuar en el campo micropolítico de la danza implica que fortalezcamos a la danza como creación –de sí y del mundo, inscrita en el campo de los deseos, cuyos microprocesos pueden provocar transformaciones en nuestras percepciones y acciones. No serán muros invisibles o reales los que inmovilizarán al arte, a la danza. El cerco puede ser fracturado por medio de microacciones. En nuestros microestados, somos cuerpos vibrátiles, y nuestro movimiento es insistente.

Inhala (1,2,3), exhala (1,2,3,4,5) repite, repite...

Referências

- Agamben, G. (2004). *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Alves, G. (2017). “Notas sobre o Golpe de 2016 no Brasil: neodesenvolvimentismo ou Crônica de Uma Morte Anunciada?”. En C. Lucena, F. Previtali, L. Lucena (orgs.), *A crise da democracia brasileira* (pp. 129-148). Uberlândia: Navegando. Retomado de <https://www.editoranavegando.com/copia-politicas-educacionais-1>
- Bastos, P. P. Z. (2017). “Ascensão e crise do governo Dilma Rousseff e o golpe de 2016: poder estrutural, contradição e ideologia”. *Revista de Economia Contemporânea*, 21(2), 1-63. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/198055272129>
- Barros, M. B. (1996). *Livro sobre nada*. São Paulo: Record.
- Bauman, Z., Bordoni, C. (2016). *Estado de crise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Brasil (n.d.). *Coronavirus Brasil, Painel COVID19 do Ministério da Saúde*. Available at: Retomado de <https://covid.saude.gov.br/>.
- Brazil takes off. (2009) *The Economist*. Retaken from <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off>.
- Conselho Nacional de Política Cultural (Brasil). *Plano setorial de dança*. (2010). En: Conselho Nacional de Política Cultural (Brasil). *Câmara e colegiado setorial de dança: relatório de atividades 2005-2010: a participação social no debate das políticas públicas do setor*. (260-268). Brasília, D.F.: Retomado de <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano-setorial-de-danca-versao-impressa.pdf>.
- Covid-19 Brasil. (2020). *Análise da subnotificação*. Retomado de <https://ciis.fmrp.usp.br/covid19/analise-subnotificacao/>
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1996). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 3). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- Has Brazil Blown It? (2013). *The Economist*. <https://www.economist.com/news/leaders/21586833-stagnant-economy-bloated-state-and-mass-protests-mean-dilma-rousseff-must-change-course-has>
- Kastrup, V. (2001). Aprendizagem, arte e invenção. *Psicologia em Estudo*, 6(1), 17-27.
- Launay, I. (2013). “A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação”. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, 2(10), 87-100.
- Lepecki, A. (2004). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown. Connecticut: Wesleyan University Press.
- _____ (2011). “Coreopolítica e coreopolícia”. *Ilha: Revista de Antropologia*, 13(1), 41-60.
- _____ (2017). “Inscrever a dança”. *Revista Vazantes*, 1(1), 36-59. Retomado de <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452>
- Matos, L. (2011). “Redes em tramas: articulações da dança no Brasil visando à ampliação das políticas culturais para a Dança”. *Territorios en Red*, 2, 35-43. Retomado de https://issuu.com/redsd/docs/territorios_en_red_n2
- _____ (2017). “(Des)conjunturas das Políticas Setoriais para a Dança: uma análise do papel da FUNARTE e do Edital Klauss Vianna”. *Políticas Culturais em Revista*, 10 (2), 95-118. Retomado de <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24292>

- Maturana, H. (2002). *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Monte, L., y Buarque de Hollanda, L. (Prod.). Buarque de Hollanda, L. (Dir.). *O muro*. Brasil: Canal Curta! - Espiral
- Passos, E.; Kastrup, V.; Tedesco, S. (orgs.) (2014). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Porto Alegre: Sulina.
- Phelan, P. (1997). “A ontologia da performance: representação sem reprodução”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 24, 171-191. Retomado de <https://pt.scribd.com/document/291042519/A-Ontologia-Da-Performance-Peggy-Phelan>
- Pomeranz, L. (2009-2010). “A queda do muro de Berlim: reflexões vinte anos depois”. *Revista USP*, 84, 14-23.
- Proner, C., Cittadino, G., Tenenbaum, M., Ramos, W., Fo. (orgs.) (2016). *A resistência internacional ao golpe de 2016*. Bauru: Canal6.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental.
- Ribeiro, M. M. y Ortellado, P. (2016, abril 20). “Perfil digital dos manifestantes: o abismo aberto pela polarização”. *Rede Brasil Atual*. Retomado de <https://www.redebrasilatual.com.br/blogs/blog-na-rede/2016/04/perfil-digital-dos-manifestantes-o-abismo-aberto-pela-polarizacao-6242/>
- Rolnik, S. (1989). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- _____ (2011). “El espectador activo”. En Noguero, J. (ed.). *El espectador activo: MOV-S Madrid 2010* (49-60). Barcelona, Mercat de les Flors.
- _____ (2016, mayo 22). “A hora da micropolítica”. [Entrevista concedida a Aurora Fernández Polanco y Antonio Pradel]. Brasilien, São Paulo. Retomado de <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>

- Rubim, A. (2017, diciembre). “Dilemas da cultura e democracia no Brasil contemporâneo”. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 4(2), 2017, 53-68. Retomado de <https://rlec.pt/article/view/1827>
- Saviani, D. (2017). “A crise política no Brasil, o golpe e o papel da educação na resistência e na transformação”. En Lucena, C.; Previtali, F. S.; Lucena, L. (orgs.). *A crise da democracia brasileira* (215-232). Uberlândia: Navegando. Retomado de <https://www.editoranavegando.com/copia-politicas-educacionais-1>. Acesso em: 9 fev. 2019.
- Strecker, M. (2019, março 18). “O corpo de uma geração”. Select. Retomado de <https://www.select.art.br/o-corpo-de-uma-geracao/>.
- Ulmer, J. B. (2015). “Embodied Writing: Choreographic Composition as Methodology”. *Research in Dance Education*, 16(1), 33-50. doi:10.1080/14647893.2014.971230 .

Reflexiones interculturales sobre las digito-carnalidades

Silvia Citro
Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina

1. Escenas de la pandemia: resistencias en movimiento

Danzando en un allá ubicuo... Mensajes digitales desde el Chaco indígena

Quisiera comenzar los movimientos reflexivos de este escrito con dos mensajes que me enviaron artistas toba-qom del Chaco argentino, a través de las redes sociales, en los inicios de la pandemia del Covid-19. Los *qom* son uno de los pueblos originarios del noreste argentino con los cuales comencé a realizar etnografía sobre sus músicas y danzas en 1998, en un tiempo y lugar en el que recién comenzaba a llegar la luz eléctrica a estas comunidades. Más de veinte años después algunas cosas cambiaron, entre ellas, el acceso a dispositivos electrónicos y redes sociales que permiten postear las danzas y músicas de sus rituales en Facebook, incluso en alejadas zonas rurales como las que muchos habitan -aunque en esos casos el acceso es más restringido y esporádico. En marzo del 2020, recibí un texto por WhatsApp de Ema Cuañerí, que me resultó particularmente movilizador. Ema es docente, cantante, actriz y artesana¹, y con ella hemos colaborado en diferentes trabajos sobre las músicas, danzas y creencias de su pueblo: un libro en coautoría con otros maestros y maestras *qom* y un video-performance con sus cantos, ambos disponibles en línea², y en 2018,

¹ Sobre Ema, puede verse Citro, Torres Agüero y Mennelli (2017).

² El libro puede verse en <https://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/publicaciones/718-memorias-musicas-danzas-y-juegos-de-los-qom-de-formosa> y el video en <https://vimeo.com/268161499>

una instalación performática titulada *Transmutaciones. Un ensamble en devenir*, realizada en colaboración con integrantes del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, que coordino en la Universidad de Buenos Aires. En este largo recorrido antropológico y artístico intercultural que emprendimos con los y las *qom*, Ema ha sido una de mis maestras, y posteriormente también, una colaboradora en estos procesos de “performance-investigación” (Citro, 2018a). Así, en ese momento inicial de incertidumbre frente a la pandemia -y que aún con nuestras distancias espaciales y diversidades étnicas, nuestros cuerpos compartían-, Ema eligió reenviarnos estas palabras atribuidas al “indio Águila Blanca”, cuyo origen hasta hoy permanece incierto:

Este momento por el que atraviesa la humanidad ahora puede verse como un portal y como un agujero (...). Si consumen las noticias las 24 horas del día, con poca energía, nerviosos todo el tiempo, con pesimismo, caerán en el agujero. Pero si aprovechas esta oportunidad para mirarte a ti mismo, repensar la vida y la muerte, cuidarte a ti mismo y a los demás, cruzarás el portal (...) Tome su caja de herramientas y use todas las herramientas que tiene a su disposición. Aprenda sobre la resistencia con los pueblos indígenas y africanos: siempre hemos sido y seguimos siendo exterminados. Pero aún no dejamos de cantar, bailar, encender un fuego y divertirnos. No te sientas culpable por ser feliz durante este momento difícil. No ayudas para nada estando triste y sin energía. (...) Es a través de la alegría que uno se resiste. Además, cuando pase la tormenta, serás muy importante en la reconstrucción de este nuevo mundo. Necesitas estar bien y fuerte. (...) Esto no tiene nada que ver con la alienación. Ésta es una estrategia de resistencia.

A los pocos meses me llegó otro mensaje. Esta vez era un video, vía el Messenger del Facebook, enviado por Pocnolec: un grupo de danza y teatro *qom* de Fortín Lavalle, Chaco, que intenta, según sus palabras, “rescatar y recrear” sus tradiciones musicales y dancísticas “autóctonas” (es decir, previas al proceso de evangelización cristiana), y con los cuales también planeábamos realizar una nueva versión colaborativa de *Transmutaciones*. A continuación una breve descripción de ese video y su mensaje³:

³ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Pa1stoDzwMs&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2_edbaQjZ-FuwJvlbgCwKceSKfRClw9tHzRa4vDvOJ4Zm1TEzpCU28rqmM

Norberto Lorenzo, integrante de Pocnolec, fue convocado, junto con otros 300 artistas, por el Ministerio de Cultura nacional, para el ciclo *Cultura argentina en casa*, en el cual se invitaba a los y las artistas a filmar un breve video en sus casas, durante “el aislamiento social preventivo y obligatorio” que el gobierno nacional dispuso para enfrentar la pandemia. Norberto grabó la “danza del lamento de la madre”, en un improvisado escenario de telas floridas que cubrían las paredes de ladrillo de su “humilde” hogar en el Chaco. Al concluir la danza, deja un “mensaje” en español y toba, y aún con la agitación que la danza provoca en ese otro cuerpo que no sigue los cánones de entrenamiento del bailarín profesional *doqshi*-blanco, dice: “tratemos de cuidarnos entre todos... para que no haya lamento de nuestros seres queridos, quedate en casa, vos me cuidas y te cuido yo. Te quiero mucho”.



Figura 1. *Transmutaciones... Un ensamble en devenir*

Nota. Ensayos en el Chaco, con Gustavo Cantero de Pocnolec (foto: Carolina Soler) y en Buenos Aires, con Ema Cuañeri (foto: Salvador Batalla).

Elegí iniciar este escrito con ambos mensajes, pues condensan dos de los aprendizajes existenciales que han sido para mí más importantes en los intercambios con los pueblos *qom*, y que me interesa retomar frente al difícil contexto que la pandemia ha generado. Por un lado, la potencia de las danzas, o lo que llamaremos su “eficacia performativa”, para generar “inscripciones sensorio-emotivas” que transforman nuestra experiencia intersubjetiva y permiten, por ejemplo, adquirir las “energías” y “fortalezas” necesarias para “resistir” diferentes adversidades e incluso “sanarse” (Citro, 1997, 2009). Por otro lado, ambos relatos también evidencian

la importancia de los lazos recíprocos, como una ética del cuidado colectivo: “cuidarte a ti mismo y a los demás”, “cuidarnos entre todos... vos me cuidas y te cuido yo”. Una propuesta que se aleja de la ética individualista de la competencia que promueve el capitalismo neoliberal (el “sálvese quien pueda” y “como pueda”) y, para nosotros también, una opción micropolítica para transformar los espacios sociales y profesionales en los que actuamos. Finalmente, una tercera cuestión a destacar es que todas estas experiencias-saberes que antaño se nos revelaron en los “trabajos de campo”, es decir, en esos diálogos e interacciones “cara a cara” de nuestro “ser-en-el-mundo-carnal” que recorría y habitaba un territorio-tiempo compartido, hoy se nos develaban en nuestro “ser-en-la red-virtual” (Citro y Puglisi, 2015): ese otro territorio casi mágico de ingravidos cuerpos luminosos, sonidos y *texteos* que hoy compartimos por WhatsApp, Facebook, YouTube, Messenger, Instagram, Twitter, Zoom... Un mundo que obviamente ya existía, pero que a partir de las políticas sanitarias de aislamiento social, muchxs comenzamos a explorar más intensamente.

Los movimientos reflexivos de este artículo danzarán entonces en esta encrucijada *digito-carnal* e *intercultural* que entrelazará las memorias de *ser-en-el-mundo-carnal* con estas nuevas experimentaciones de *ser-en-la-red-virtual*, abarcando tanto estas escenas acontecidas en el Chaco como las que comenzaron a suceder en la ciudad en que vivo: una Buenos Aires que, como tantas otras urbes, durante la pandemia se vio privada de contactos corporales pero superpoblada de conexiones virtuales.

Danzando en un aquí hiperdigitalizado... Relatos corporizados desde Buenos Aires

En los inicios del largo aislamiento social vivido en Buenos Aires, comencé a experimentar diversos malestares corporales. He aquí un breve relato corporizado:

Primero experimenté la reemergencia de una antigua y dolorosa hernia de disco lumbar, que revivió con todas sus fuerzas; y cuando ella fue domada, asistí a la novedosa

rebelión de un colon, que se volvió anárquicamente irritable. Al principio adjudiqué estos malestares a la imposibilidad de mantener ciertas rutinas de entrenamiento y creación corporal que hasta ese momento eran fundamentales, como mis clases de biomecánica con la bailarina y kinesióloga Viviana Ciampichini; mis prácticas de Cuerpo Creativo con la actriz, bailarina y música Laura Obligado; y también mis prácticas de natación, así como las salidas en bicicleta a la Reserva Ecológica de la Costanera del Río de la Plata. Además, también debimos suspender los talleres y ensayos que proyectábamos realizar en el Chaco con el grupo Pocnolec, para la obra *Transmutaciones...* Todas estas prácticas corporales, de un modo abrupto e inesperado, se habían detenido y el devenir proyectado entraba en un largo paréntesis de incertidumbre. Y con esa quietud y aislamiento, mi corporalidad tendía a “hacer síntoma”, retomando una expresión muy propia de las genealogías psicoanalíticas que atraviesan a ciertos sectores y generaciones de la clase media de Buenos Aires, y entre los cuales me incluyo. Ya me había sucedido hace muchos años, cuando para escribir mi tesis doctoral dejé de bailar y me recliné en los *dedos-teclas* y los *ojos-pantallas* del texto de los *Cuerpos Significantes...* una travesía dialéctica e intercultural en la que dialogaban las corporalidades y danzas rituales tobas con los abordajes fenomenológicos y posestructuralistas (Citro, 2003, 2009). Fue ésa una travesía de escritura que disfruté profundamente, pero que, al final del recorrido, me dejó herniada.

No obstante, después de la abrupta inmovilidad de esos primeros meses, comenzaron los movimientos, o evocando el mensaje enviado por Ema, comenzó la resistencia: había que intentar “atravesar el portal” y convocar el *l’añaGak machiginik*, las “fuerzas” o potencias de los cuerpos “alegres” –intentando parafrasear a Spinoza en la lengua y cosmovisión *qom*. Así como le

sucedió a muchas otras bailarinas y docentes de danza, comenzamos a experimentar con continuar nuestras experiencias por intermedio de plataformas virtuales, que nos permitieran seguir conectadas: vernos, oírnos y movernos juntas. He aquí el relato de esta segunda escena, escrita aún desde este portal o intersticio liminal:

En mis clases de biomecánica por Jitsi⁴, las sillas y las mesas de la casa se convirtieron en nuestra “barra” para los ejercicios, y aunque nuestra docente no podía ver el “detalle” de nuestros diferentes cuerpos, sí los “recordaba” de nuestras clases en presencia, y desde esa mixtura entre la pequeña imagen que hoy veía en la pantalla, su propia experiencia al hacer el ejercicio y el recuerdo del *ser-en-el-mundo-carnal* de sus estudiantes, nos iba advirtiendo posibles “correcciones” acerca de las posturas o del uso de nuestras musculaturas, fuerzas y puntos de apoyo. En las clases de improvisación-creación, el ojo-cámara de nuestros dispositivos electrónicos, montados ahora en el espacio doméstico, generaba insospechados escenarios, así como novedosas perspectivas para nuestros movimientos. Además, ese ubicuo ojo-cámara intensificaba la sorprendente magia de la sincronidad: los cuadraditos simultáneos enlazaban en un mismo tiempo-pantalla nuestros ingrátidos cuerpos luminosos y voces electrificadas, a pesar de nuestras distancias espaciales, y también le imponían su propio ritmo, con las detenciones y retrasos propios de la “pérdida de la señal”. Mientras todo esto sucedía, la escena teatral-dancística-performática de la ciudad también comenzó a moverse hacia la red virtual y, por ejemplo, uno de los colaboradores de nuestro equipo, Fran Cantó, dirigió una obra por Zoom, titulada *Era Marea*, en la que puede apreciarse especialmente la exploración creativa de estas nuevas modalidades, habilitadas por las plataformas virtuales⁵. Y con la vertiginosidad de todas estas experiencias previas, finalmente también nos animamos a retomar nuestros “ensayos” para continuar con la obra *Transmutaciones*, de manera virtual.

4 Una de las plataformas digitales disponibles para reuniones virtuales a la que puede accederse sin costos extras para sus usuarios/as.

5 Sobre esta obra puede verse: <http://www.alternativateatral.com/obra72168-era-marea>

Así como nuestras prácticas corporales fueron transformadas, algo similar aconteció con nuestras prácticas académicas en la Universidad de Buenos Aires. Tanto en el mencionado Equipo de investigación como en la cátedra de Antropología de la Performance y la Corporeidad, que coordinó en la carrera de Artes, debimos afrontar el desafío de “virtualizarnos”, tal como le sucedió a muchos colegas:

Los intercambios propios de nuestras reuniones de trabajo, los asesoramientos a tesis o la escritura colaborativa de trabajos, pasaron a hacerse a través de un entramado de dispositivos que combinaba: el correo electrónico, los archivos subidos al Drive, los audios, textos e imágenes por WhatsApp (para ese entonces ya habíamos conectado a nuestras computadoras), y los Zoom, GoogleMeet y otras plataformas de “encuentro” que íbamos probando. En la docencia nuestra materia se caracterizaba por proponer prácticas corporales y talleres creativos para abordar conceptos teórico-metodológicos. Por tanto, al no poder encontrarnos en las aulas y producir colectivamente, decidimos adaptar el “cuaderno de reflexión-creación” que proponíamos a los estudiantes, con experiencias que realizaran en sus casas. Si bien estos cuadernos inevitablemente se volvieron más “individuales”, los encuentros vía Zoom fueron una ocasión para compartir estas producciones, además de debatir en torno a los temas propuestos por el curso. Así, en uno de los primeros encuentros virtuales nos sorprendimos y emocionamos por los procesos que se estaban gestando, y que fueron plasmados en videos, performances de movimiento, dibujos, instalaciones, y concluimos con un improvisado intento “de bailar todos juntos... entre nuestros cuadraditos”.

En su conjunto, estas nuevas experiencias nos llevaron a remover nuestros pensamientos y repensar nuestros movimientos, concibiéndolos como una emergente “digito-carnalidad”, fruto del uso intensificado de dispositivos multimediales en línea. Así, hoy nos preguntamos, ¿es posible recuperar la potencia transformativa de la danza en este otro mundo ingrátido de pantallas parlantes? ¿Es posible construir micropolíticas colaborativas en un mundo de conectividades

digitales aún desiguales? La segunda parte de este escrito es, entonces, un intento por comenzar a responder estas preguntas que nos han atravesado durante la pandemia. Para ello, si bien “retornaremos” a elaboraciones teóricas hechas en ese *mundo presencial* que hemos vivido como bailarina-performer-investigadora-docente, también las “renovaremos” con las experiencias emergentes de este nuevo *mundo en línea* que hoy nos toca vivir.

2. Un renovado retorno a nuestras reflexiones sobre las corporalidades en danza

La eficacia performativa del danzar

A lo largo de mis investigaciones, me ha interesado indagar en los modos en que las corporalidades sensibles y en movimiento, las sonoridades, las materialidades afectantes y las emociones, se articulan como experiencias estéticas que poseen una “eficacia performativa”, es decir, que generan efectos transformativos en las intersubjetividades y las prácticas sociales. Cabe aclarar que esta noción de “eficacia performativa” se ha ido entretejiendo a partir de una genealogía híbrida que retoma los estudios del performance (Turner, 1992; Schechner, 2000; Taylor, 2011; Tambiah, 1984) y la performatividad (Butler, 1992, 2002), las teorías socio-antropológicas del ritual (Durkheim, 1995; Turner, 1980) y las de la semiótica peirceana, reelaboradas para la música y la danza (Lowell Lewis, 1992; Feld, 1994; Turino, 1999). Así, a través de este concepto intentamos destacar cómo los *modos corporales, situados y afectantes del hacer* (es decir, los actos encarnados por humanos que se vinculan entre sí, con otros no humanos y con otras materialidades sonoras-visuales-objetuales en tiempos-lugares específicos, y con modos estéticos e inscripciones sensorio-emotivas determinadas), al reiterarse en el tiempo, poseen diferentes consecuencias, efectos o resonancias, tanto en sus mismos hacedores como en aquellos que los perciben. Entre estos “efectos” *realizativos*, suele destacarse cómo cada *modo del hacer* va constituyendo lo que se han considerado *modos de ser*: desde los posicionamientos identitarios más generales (sexo-genéricos, étnico-raciales, nacionales, etarios, de clase), hasta llos roles que se ejercen en

un determinado grupo o práctica social (roles familiares, profesionales, religioso-rituales, etc.), y el devenir de la propia subjetividad; todo lo cual tradicionalmente se tendió a analizar en relación a los contenidos de lo que “se dice” y lo que “se piensa”, y no tanto a los modos estéticos y afectantes de lo que se “hace” y “siente”. Asimismo, esta eficacia performativa de los *modos del hacer* es fundamental para comprender no solo la construcción de posicionamientos identitarios, roles sociales y significaciones culturales, sino también los modos prácticos en los que las personas intentan legitimarlos y/o disputarlos, así como alcanzar diferentes fines a través de ellos. Por tanto, la pregunta por la eficacia performativa pone también de manifiesto esa tensión y dinámica propia de las relaciones de poder, que Castoriadis (2007) planteaba en la dialéctica entre lo instituido y lo instituyente, Bourdieu (1980) entre lo estructurado y lo estructurante de los *habitus* y Butler (1992, 2002), entre la reiteración y la subversión de las performatividades, para citar algunos de los muchos autores claves en este campo.

Estos giros teórico-metodológicos han sido fundamentales para profundizar los horizontes investigativos en el campo de las danzas. En mi caso, esto se vio propiciado por el tipo de danzas que he investigado y también practicado, las cuales ponían en tensión las categorías tradicionales que diferencian “ritual” y “espectáculo”, y con ellas, las “eficacias” y/o “finalidades” de las danzas, del “placer estético” y/o el “entretenimiento” que también generan. Así, mi abordaje de la eficacia performativa se ha ido transformando y ampliando, desde sus primeras formulaciones en mis estudios sobre el *pogo* en los recitales de rock (Citro, 1997, 2000)⁶; a los análisis de las danzas rituales de los pueblos originarios tobas y mocoví (Citro, 2009, 2010); los talleres corporales sobre problemáticas ligadas a la violencia de género (Citro, 2018b); y mis propias experiencias de improvisación corporal, inspiradas en el Butoh y el chamanismo *qom*, a partir de las materialidades afectantes de diferentes espacios, las cuales fueron plasmadas en la mencionada obra *Transmutaciones* (Citro, 2018a). A pesar de las notorias diferencias entre estos casos, he podido

⁶ El *pogo* es un “baile” practicado por el público de ciertos recitales de rock, especialmente por los varones jóvenes, y se caracteriza por saltos e intensos contactos cuerpo a cuerpo, al ritmo de la música. Según los diferentes estilos musicales de las bandas y sus contextos locales, el *pogo* posee distintas variaciones, por ejemplo, con la incorporación de corridas que hacen más intensos los contactos entre los cuerpos, a la manera de potentes “choques”. Para una descripción más detallada en el contexto argentino, puede verse Citro (1997, 2000).

identificar algunas convergencias en lo que atañe a la “eficacia” de la música y la danza para generar “inscripciones sensorio-emotivas” que producen transformaciones hacia estados de placer y/o bienestar.

A los fines de este artículo, me centraré en los relatos indígenas con los que iniciamos este escrito, y en mi propia experiencia durante la pandemia. Como pudo apreciarse, la danza en su ligazón con la música (pues muchos pueblos indígenas no suelen escindir estas expresiones), emergen como un modo de atravesar y superar un estado de “lamento”, “sufrimiento” o “enfermedad”, pues como nos decían: “no ayudas... estando triste y sin energía”, “es a través de la alegría que uno se resiste” y se logra “estar bien y fuerte”. Entre los *qom* suele comentarse que “cuando más cantos y más danzas” hay en un ritual, “más gozo, más poder” se siente, y “más lindo se pone el culto”, pues es justamente el estado de *gozo/ntonagak*, generado por la música y la danza, el que les permite recuperarse de las enfermedades y alcanzar la “sanidad”. En contraposición, la falta de danzas genera apreciaciones negativas: se vincula con la “tristeza”, el “aburrimiento”, la “debilidad” y la presencia del “pecado” o la “enfermedad”.

Diferentes autores han destacado la capacidad de las músicas para inducir sensaciones y emociones y cómo éstas se intensifican cuando atraviesan nuestras corporalidades y las ponen en movimiento, desde Nietzsche (1997) con sus reflexiones sobre lo “dionisiaco”, hasta incluso perspectivas más entroncadas con la tradición racionalista, como la de Lévi-Strauss (1986, p.36), cuando reconoce que la música es capaz de “sacudir emociones e ideas”, “fundirlas en una corriente” y “sacar a relucir al individuo sus raíces fisiológicas”. Es precisamente para referir a este poder de “sacudimiento”, de crear una “diferencia” en las modulaciones afectivas del ser, que recurrimos a la noción de “inscripción sensorio-emotiva” (Citro, 1997). El músico *qom* Luis Medina, en una conversación durante nuestro trabajo de campo, nos explicaba los vínculos entre la música y la danza en los rituales:

Escuchar a la guitarra sonar es como una persona que te levanta... es como tener esa energía que los que están alrededor... sienten esa potencia, como si fuera que tiene corrientes eléctricas, es como dejar soltar esa energía, o sea todos los que están escuchando, le alcanza esa energía, entonces ya se manifiestan... gritando, danzando... (Medina, L., comunicación personal, 1999)

Y así como la música “alcanza” a los que danzan, también se da el camino inverso, pues como nos explicaba el “dancista” *qom* Gregorio Sosa (comunicación personal, 1998): “a través de mi danza, el que está debilitado puede sentir *gozo*”, y reafirmaba el músico Robustiano Medina (comunicación personal, 1999): “sin las danzas, cuando nosotros hacemos una reunión sin esto, a veces hasta nosotros no tenemos fuerza”.

En diferentes regiones del mundo y a lo largo de la historia, la danza con los “cambios de énfasis” en los factores de movimiento (Laban, 1958) y la consecuente “amplificación” de la energía corporal que provoca (Barba y Savarese, 1988), transforma los ritmos corporales (respiratorio, circulatorio), las tonicidades musculares, las sensaciones interoceptivas y consecuentemente también los estados “emocionales”, y en muchos casos, estas transformaciones son asociadas a la salud, la resistencia y la re-existencia, o como dicen los tobas, al *ntonagak-gozo*. Cabe agregar que la eficacia de estos procesos suele vincularse a lo que Durkheim denominó los “estados de efervescencia” característicos de los rituales, fiestas y danzas colectivas, pues a través de “la empatía sensible” y “la mimesis colectiva”, se intensifican muchas de estas inscripciones sensorio-emotivas y se tornan deseables, legítimos y creíbles los significantes ideológicos, normas y valores puestos en juego en cada contexto ritual (Citro, 1997, 2009).

Consideramos que los estudios en el campo de la *psiconeuroinmunología* hoy nos permiten comenzar a desentrañar ese peculiar poder sanador tradicionalmente adscripto a muchas danzas. Estos estudios analizan cómo el sistema inmunológico, en sus complejas conexiones con el sistema nervioso y endocrino, cumple un rol fundamental en la mayor o menor predisposición de un individuo a enfermarse (Nahmod, et.al. 1989; Klinger, et. al. 2005, entre otros), incluyendo la predisposición a ser contagiado o no por un virus. Asimismo, suele destacarse cómo estos “sistemas” son muy sensibles al “ambiente”, el cual, desde una perspectiva holística bio-psico-social, involucra no solo la alimentación que consumimos y el aire que respiramos, sino también los movimientos corporales que practicamos y las emociones y sentimientos que nos atraviesan, todo lo cual se gesta en el entramado histórico de

relaciones intersubjetivas-culturales-políticas en el que las personas nos movemos. En este sentido diferentes trabajos ligados sobre todo al campo del deporte y la educación física vienen señalando la importancia del “ejercicio moderado y continuo” para fortalecer el sistema inmunológico (Nieman y Pedersen, 1999). Asimismo, otros estudios destacan cómo la percepción de músicas que nos agradan es otra de las experiencias que, vía la producción de endorfinas y otros mediadores químicos, suele modificar el perfil hormonal en situaciones de estrés psíquico, facilitando la función del sistema inmune (Bosso, 2006; Peretz, 2009). Por tanto, en la práctica de las danzas, donde el ejercicio del movimiento corporal se articula con la percepción musical, estas eficacias se intensificarían, cuestión que algunos estudios también vienen destacando (Lovatt, 2013). En suma, y aún a riesgo de resultar algo riesgosamente sintéticos, podríamos concluir que el sedentarismo y todo aquello que las personas y sus culturas conciben y viven como miedo, tristeza, aislamiento afectivo, aburrimiento, falta de certezas y propósitos no ayudarían a esa “química inmunológica”, pero sí lo hacen todos sus contrarios: confianza, alegría, amor solidario, creatividad, creencias o certezas y deseos o propósitos que los movilizan vitalmente, así como las prácticas corporales, danzas y músicas que les agradan, y que justamente suelen convocar muchas de estas emociones.

Hasta aquí nuestra explicación permite comprender ciertas constantes transculturales en relación a la eficacia performativa de la música y la danza en la generación de inscripciones sensorio-emotivas y la consecución de estados de bienestar y salud. No obstante, desde la perspectiva antropológica, también sabemos que músicas y danzas similares pueden producir inscripciones sensorio-emotivas muy diferentes entre distintas personas y culturas, y también que músicas y danzas diferentes pueden provocar estados similares. Tal es lo que sucede, por ejemplo, con ciertas experiencias de trance y posesión en diferentes culturas (Rouget, 1985). Por tanto, para abordar esta variabilidad, es fundamental entender que esta capacidad de producir inscripciones sensorio-emotivas se vincula al modo específico en que estas expresiones son percibidas e interpretadas en cada contexto sociocultural. Para ello, en trabajos anteriores (Citro, 1997, 2009, 2014), retomamos y discutimos las nociones de “iconicidad” e “indexicalidad” de la

semiótica de Peirce, en sus diferentes reelaboraciones para el campo sonoro-musical y corporal-dancístico⁷. Así, sostuvimos que la experiencia de percepción/ejecución reiterada en el tiempo, de una determinada música y danza, produce inscripciones sensorio-emotivas y significaciones, a través de dos modalidades, que se combinan entre sí: por un lado, por sus vínculos de similitud (o *iconicidades*) con experiencias y significaciones socioculturales cotidianas (espacios sonoros, posturas, gestos y movimientos habituales, elementos de la naturaleza y otras materialidades) o con otras expresiones estéticas (musicales, dancísticas, performáticas) que han sido parte de la biografía de cada *interpretante*; y por otro, a través de las conexiones vividas (o *indexicalidades*) entre esos movimientos, sonoridades y materialidades actuales y el conjunto más amplio de sensaciones, afectos y significaciones que fueron corporizadas durante las anteriores percepciones/ ejecuciones de esas mismas músicas y danzas. Es decir, las expresiones musicales y dancísticas acarrear consigo elementos de sus anteriores contextos de ejecución: sensaciones, emociones y significaciones culturales que co-ocurrieron como parte de aquellas experiencias vividas; y al reiterarse, como sostiene Turino (1997), operan como “una bola de nieve semántica”, la cual, agregamos, posee también “eficacia performativa”: acumulan, sedimentan y actualizan (hacen presentes) afectaciones y sentidos, los re-viven, re-encarnándolos temporal y espacialmente en los cuerpos, como si las mediaciones entre los signos y las entidades señaladas se redujesen o incluso anulasen, para fundirse en una misma corriente existencial que se materializa en los cuerpos. Por eso son palabras, sonidos, movimientos, objetos,

⁷ Las conceptualizaciones de Pierce sobre los iconos e índices son parte en una vasta y compleja teoría de los signos que ha sido reelaborada por diferentes autores, y que he retomado en las publicaciones mencionadas. A los fines de este artículo, nos aproximaremos solo a las definiciones más básicas y generales, para comprender esta aplicación puntual al campo de la danza. La iconocidad alude a aquellos vínculos donde algunas de las propiedades perceptibles de los signos poseen en sí mismas isomorfismos o semejanzas formales con algunas de las propiedades de la entidad u objeto referenciado. Pero estas semejanzas, como advierte Eco, de ninguna manera son “naturales” sino que se constituyen en convenciones y vínculos culturales: “la semejanza se produce y debe aprenderse” (1985:359). En el caso de la indexicalidad, la ocurrencia del signo “muestra una conexión de entendimiento espacio-temporal contigua a la ocurrencia de la entidad señalada” (Silverstein 1976:27). Sin embargo, como señala Turino (1999:235), “una vez que estas relaciones indexicales se han establecido, la co-presencia real del signo y el objeto ya no es requerida; el índice aún puede traer a la mente objetos experiencialmente ligados” en el pasado, y también “nuevos elementos” de la situación presente “pueden devenir vinculados al mismo signo”.

visualidades, que tienen el potencial de hacer-realizar lo que dicen, sueñan, mueven, muestran.

Finalmente, quisiera destacar que esta eficacia performativa que opera vía la iconicidad-indexicalidad, puede ser hoy también comprendida desde teorías neurocientíficas y de la cognición corporeizada. Especialmente los trabajos de Barsalou, proponen una teoría del significado basada en el almacenamiento y procesamiento de “símbolos perceptivos”, es decir, configuraciones esquemáticas de símbolos enraizados en la acción y en la experiencia corporal sensorio-motora; estos símbolos de carácter multimodal conservan información sensorial de los objetos y de las maneras en que la persona ha interactuado con ellos, y frente a nuevas percepciones similares o analógicas, estas informaciones se reactivan en todo el cuerpo (las denominadas “simulaciones”), a la manera de “huellas de activación neuronal” que producen un estado similar (Barsalou, citado en Mateus Ferro y Otero, 2009).

Para concluir esta primera reflexión y enlazar con la que sigue, propongo retornar a nuestros mensajes del inicio, y realizar un ejercicio de imaginación utópica, argumentativamente informada. Quisiera imaginar un futuro en el que las políticas preventivas de salud pública frente a esta u otra pandemia, además de sus necesarias recomendaciones de higiene y distanciamiento, también nos incentivaran, como enseñan los pueblos indígenas y afroamericanos, “a cantar, bailar, encender un fuego y divertirnos con otros”, aunque más no sea, a través de la ingrátida pantalla de un celular o computadora.

Hacia la eficacia performativa de la corporalidad digito-carnal

A lo largo de la historia occidental, los grandes cambios tecnológicos han sido objeto tanto de actitudes celebratorias como de sospechas y críticas acerca de las transformaciones que instauran en los vínculos humanos. En un artículo anterior (Citro y Puglisi, 2015), problematizamos algunas de las interpretaciones críticas que califican como “inauténticas”, “enajenantes”, “lábilis” o “líquidas” a las nuevas formas de sociabilidad y subjetivación que promueven las denominadas nuevas tecnologías de la información y la

comunicación, y sobre todo, la digitalización del mundo que está operando Internet. Asimismo, reconocemos que si bien se celebra la capacidad de innovación creativa, extensión de los intercambios y democratización de los medios de comunicación que hoy suelen promover las redes, esto también ha permitido la emergencia de una nueva “sociedad de control” (Deleuze, 1999), la cual, como sintetiza Sibilia (2003, p. 14) ha desatado “una renovada eficacia en la instrumentalización de esas fuerzas vitales, que son ávidamente capitalizadas al servicio de un mercado que todo lo devora y lo convierte en basura.”

Aunque reconocemos la pertinencia de estas y otras críticas, queremos detenernos aquí en tres tipos de experiencias que hoy están habilitando las nuevas TIC. Por un lado, es conocido, cómo cada nuevo dispositivo suele incorporar y a la vez acrecentar y acelerar las posibilidades comunicativas de los anteriores. Así, los actuales y ubicuos teléfonos inteligentes, tabletas y computadoras portátiles, con sus andamiajes de micrófonos-parlantes, cámaras de foto-video y teclados conectados a diferentes redes sociales y plataformas en línea, posibilitan la simultaneidad de la comunicación auditiva-visual-textual desde cualquier lugar, y con la novedad reciente de que esta multidimensionalidad sucede ya no solo entre dos personas, sino también de manera colectiva. En tiempos de aislamiento por la pandemia, estos recursos digitales han permitido mantener los lazos intersubjetivos y colectivos, aunque esto evidentemente depende de las mayores o menores posibilidades económicas de acceder a estos “dispositivos” y estar “conectados”⁸. Para dar algunos ejemplos, desde las celebraciones de cumpleaños, encuentros con familiares y amigos, las diferentes modalidades de “teletrabajo”, prácticas artísticas, celebraciones religiosas, terapéuticas e incluso también movilizaciones políticas y otras prácticas de activismo (Citro y Roa, 2020), comenzaron a realizarse por intermedio de estos dispositivos y plataformas. En algunos casos inclusive estos lazos también se extendieron, en comparación con el mundo pre-pandemia. Por ejemplo, en nuestros equipos de docencia, investigación y creación, cuyos integrantes residimos en lejanos puntos de una inmensa ciudad

⁸ En este sentido, somos conscientes de nuestro privilegiado “lugar de enunciación”, y el recorte que implica a nuestras reflexiones, en tanto somos parte de una clase media urbana que posee ciertas “ventajas” de clase, que otros sectores excluidos, hoy no poseen: un hogar donde vivir, un trabajo con ingresos asegurados, y el acceso a computadoras y celulares casi siempre “conectados”.

como es Buenos Aires, muchas veces las distancias espaciales y las apretadas agendas temporales de la vida urbana nos dificultaban los encuentros y reuniones “cara a cara”, los cuales eran ahora más fáciles de acordar en línea. En este mismo sentido, estos dispositivos están permitiendo acrecentar los intercambios entre familias migrantes, así como en diferentes redes transnacionales, que hoy también tienen esta posibilidad de “encontrarse” en el mundo digital. Por tanto, diríamos, ya no se trata solamente de la liquidez de vínculos efímeros o del reforzamiento de los individualismos, en ese “*show del yo*” que, como sostiene Sibia (2008), ha convertido el antiguo mundo de lo “íntimo” en un espectáculo; sino también, paralelamente, de nuevos modos de establecer lazos intersubjetivos y probablemente también, micropolíticas colectivas. Por tanto, consideramos que la proyección fantasmática de nuestra voz e imagen corporal en los espacios de encuentro en línea, tiene el potencial de convertirse en una experiencia de *communitas digital* (Citro y Roa, 2020) renovando y ampliando así ese concepto de V. Turner (1980, 1993) que refería a esas experiencias que nos permitan generar lazos sociales de igualdad y confraternidad, hacernos red y sentirnos parte de un colectivo, aunque no sea más que en la inmediatez del instante temporal que hoy compartimos en el espacio de la pantalla.

Una segunda experiencia que están posibilitando estos dispositivos es la ampliación de nuestra capacidad para seleccionar, proyectar y transformar nuestra propia imagen corporal así como las materialidades afectantes de nuestros contextos, permitiéndonos construir “la escena” a través de la cual queremos ser percibidos en las redes. Entre estas prácticas podemos mencionar: desde la selección de posturas, gestos y puntos de vista, en el auge de las *selfies*, la selección de los “fondos” y “objetos” (físicos o digitales) que componen la escenografía de cada foto o toma de video en la red, la intervención de la propia imagen corporal y voz que hoy permiten los diferentes programas disponibles en los celulares y plataformas virtuales (del tipo Photoshop, Paintings, “emoticonos”, *stickers*, Tik Tok...), y los fenómenos más complejos de *avatarización* que habilitaron los video-juegos. En este sentido nos interesa retomar perspectivas como las de Coleman (2011), que propusieron extender la noción de *avatar* a cualquier “*gestalt* de imágenes, texto y multimedia que conforman nuestras identidades como sujetos en

red” (p. 4), en el marco de lo que ella y otros autores conciben como una “X-Realidad”, que reside en la intersección o cruce entre nuestras “realidades digitales y físicas”, y en donde “lo virtual” justamente ya no se lo considera como opuesto a lo real. Quisiera introducir aquí una breve pero necesaria digresión terminológica sobre el origen de los términos digital y virtual y la manera en que los entendemos. Si tomamos las definiciones del diccionario de la Real Academia Española, encontramos que “virtual” proviene del latín “*virtus*, fuerza, virtud”, y en su primera acepción es aquello “que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente. Úsase frecuentemente en oposición a efectivo o real”. Como puede apreciarse en esta definición, hay una cierta tensión, pues lo virtual es lo que tiene la fuerza o virtud para producir “efectos”, pero como éstos no se producen “de presente” (es decir a través del cuerpo presente de ese ser-en-el-mundo-carnal), se lo ha tendido a usar “en oposición a lo real”. No obstante, nos interesa retomar justamente este primer sentido de “lo virtual”, para remarcar así la “fuerza” de ese “efecto” intersubjetivo que hoy producen los “mundos digitales”, o su “eficacia performativa”, que si bien es diferente a la producida por “los mundos del presente carnal”, no por ello es “menos real y efectiva” para nuestra existencia humana contemporánea. De manera similar, cabe acotar que si bien “digital” (en su tercera acepción en el mencionado diccionario), refiere a la cualidad de “un dispositivo o sistema” que crea, presenta, transporta o almacena información mediante la combinación de bits”; en sus dos primeras acepciones, el término también nos revela su origen carnal: pues digital es también todo lo “perteneciente o relativo a los dedos” y a “los números dígitos”; es decir, a los 10 dedos o *digitus* de la mano humana que inspiraron los dígitos del sistema numérico.

Una tercera experiencia que queremos destacar refiere a los “modos somáticos de atención” y las “imágenes corporales” o *embodied imagery* (Csordas, 1999) que el uso reiterado de estos dispositivos está propiciando. Si bien éstos suelen promover la especialización en modos de atención visuales-auditivos, a través del despliegue de la imaginación simultáneamente visual-sonora-textual, pueden convocar también las memorias de los otros sentidos, y por medio de una indexicalidad sinestésica, evocar otras sensaciones, como las táctiles e interoceptivas, principalmente. Esta cuestión

ha sido abordada especialmente en el campo de las sexualidades y el erotismo, y hoy se aprecia, por ejemplo, en las controversias generadas en torno a la práctica del sexteo (o *sexting* en inglés), es decir, al envío de mensajes de texto y/o imágenes de contenido sexual a través del teléfono móvil o de otros dispositivos electrónicos.

En suma, consideramos que hoy no asistimos a una mera “descorporeización” y/o “alienación” de los cuerpos físicos en el “mundo virtual”⁹, sino a una más compleja *corporalidad dígito-carnal*, una corporalidad híbrida o *cyborg* que emerge de las interacciones e intersecciones entre: por un lado, nuestro “ser-en-el-mundo carnal”, con ese cuerpo de seis sentidos (con su tacto, olor, sabor, sonidos y visiones, y sentidos interoceptivos) y su volumen-peso, que tiene el potencial de explorar una diversidad de gestos, movimientos, sonoridades y otras materialidades, favoreciendo así una senso-percepción global y una atención multisensorial que nos permite captar las sensaciones, afectos e informaciones provenientes del propio cuerpo y también del de otras personas, seres no humanos y objetos presentes en el espacio-tiempo físico que cohabitamos; y por otro lado, nuestro emergente “ser-en-la-red-virtual”, con ese cuerpo digital de dos sentidos (en tanto favorece una percepción y atención predominantemente visual-auditiva) e ingrávido (sin volumen-peso) que tiene el potencial de apropiarse simultáneamente de las informaciones provenientes de las imágenes-sonoridades-palabras de cuerpos, lugares y objetos que están más allá de su ubicación temporo-espacial actual y, también, de establecer intercambios y comunicaciones con ellos.

En términos comparativos, diríamos entonces que las TIC, y específicamente los dispositivos multimedia *online* emplazados en nuestras pantallas sonora-textuales, son eficaces para propiciar una ampliación de las posibilidades de información y de conexión con otros aunque involucrando también una tendencia a la especialización perceptiva y de los movimientos corporales (fundamentalmente los

⁹ Por ejemplo Segato (2003) tempranamente criticó, para el caso de los foros de discusión en internet, cómo “la “descorporización” del intercambio virtual, habilita, una exacerbación de la violencia discursiva, en tanto el cuerpo material del otro no está presente como límite a mi discurso, convirtiéndose tan solo en una “proyección fantasmática” (...) una alteridad ilusoria y un diálogo inauténtico, un discurso circular, autodirigido, un monólogo narcisista de egos” (Citro y Puglisi, 2015, p. 13). No obstante, las interacciones actuales en plataformas que permiten dar imagen-voz-texto al otro, estarían habilitando hoy también otro tipo de intercambios.

ojos-manos de un usuario individual), en nuestros modos de conocer e interactuar. En contraste, las performances del ser-en-el-mundo carnal son eficaces para potenciar una mayor exploración creativa de las capacidades perceptivas y de movimiento así como la empatía sensible y la intensidad de las afectaciones intersubjetivas, aunque acotándolas a las relaciones entabladas con lxs otrxs presentes, en el aquí y ahora. No obstante, desde esa tendencia a un pensar dialéctico híbrido que hace tiempo nos acompaña, consideramos que ambos modos, con sus diferentes regímenes de corporalidad y eficacias, podrían complementarse, de manera recíproca, en nuestra labor de investigación, creación y docencia en el campo de la danza y la performance. Es decir, no se trata para nosotros de solo celebrar las virtudes de una modalidad mientras se denigra las limitaciones de la otra sino más bien de retomar y articular las eficacias performativas que cada una propicia, y de ese modo también, compensar sus limitaciones. Así, en los procesos colaborativos de investigación, creación y enseñanza emprendidos con nuestro Equipo, buscamos combinar metodologías de performance con dispositivos visuales, audiovisuales y multimediales, para promover:

En términos epistemológicos, una diversificación y ampliación de las formas de conocimiento y reflexividad, al profundizar en los distintos modos perceptivos y afectivos inherentes a todo proceso cognoscente pero que han tendido a invisibilizarse en los formatos académicos tradicionales. En términos políticos, la emergencia de nuevas formas de sociabilidad y circulación del conocimiento, al favorecer modalidades participativas que involucran relaciones más simétricas así como un mayor grado de agenciamiento individual y colectivo. (Citro, 2018c)

Para concluir, quisiera señalar que esta apertura e invitación a producir articulaciones es también otra de las enseñanzas de mis interlocutores *qom*, quienes incorporaron no solo el uso de tecnologías sino también su potencial metafórico-reflexivo para pensarse a sí mismos, por ejemplo cuando los chamanes comparaban su comunicación a distancia con los *Itagaiagawa* o espíritus compañeros, con “comunicarse con un teléfono”; o como vimos, la eficacia performativa del canto y la danza con “la energía

eléctrica". Así, propongo finalizar con un heterodoxo diálogo intercultural que convoca tres voces-ímagenes: primero, un juego textual-visual en espejo, en el que parafraseando un fragmento clásico de Leenhardt (1961) sobre la noción de cuerpo entre los canacos, propongo repensar nuestro actual *ser-en-la-red-virtual*, en reciprocidad con ese *ser-en-el-mundo natural* que éste y otros pueblos originarios experimentaron. Finalmente, una tercera voz-imagen que, a partir de un fragmento del manifiesto para *cyborgs* de 1985, de Donna Haraway, nos invita a asomarnos a entrever el potencial político de enlazar ambos mundos.

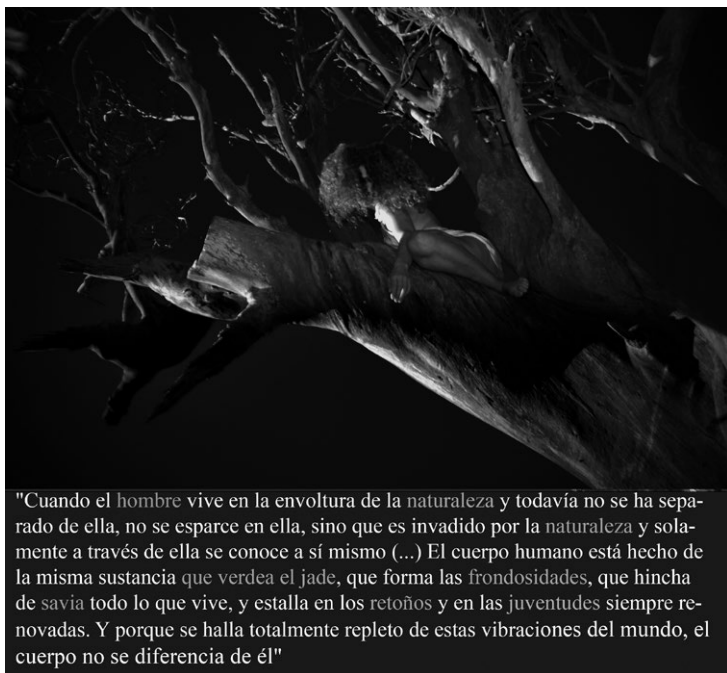


Figura 2. *Mujer Árbol*

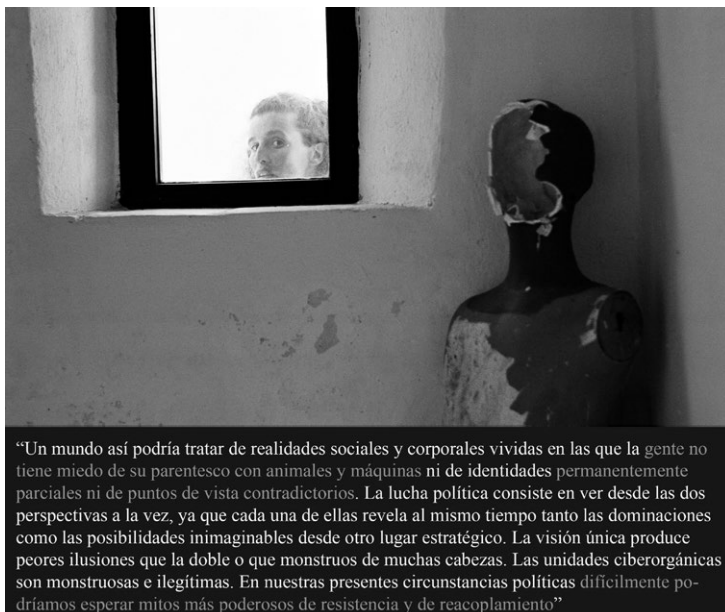
Nota. Foto-performance de Batalla-Citro con cita textual de Leenhardt (1961:35-36).



"Cuando los humanos viven en la envoltura de las TICs y todavía no se ha separado de ellas, no se espere en ella, sino que es invadido por las TICs y solamente a través de ellas se conoce a sí mismo (...) El cuerpo humano está hecho de la misma sustancia que alimenta los circuitos, que forma las redes, que hincha de información todo lo que vive, y estalla en las imágenes virtuales de las pantallas y en sus chats e-mail, Tweets, WhatsApp y Facebook, siempre renovados. Y porque se halla totalmente repleto de estas vibraciones del mundo, el cuerpo no se diferencia de él"

Figura 3. *Ser-en-la-red*

Nota. Foto-performance de Batalla-Citro parafraseando a Leenhardt.



"Un mundo así podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios. La lucha política consiste en ver desde las dos perspectivas a la vez, ya que cada una de ellas revela al mismo tiempo tanto las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico. La visión única produce peores ilusiones que la doble o que monstruos de muchas cabezas. Las unidades ciberorgánicas son monstruosas e ilegítimas. En nuestras presentes circunstancias políticas difícilmente podríamos esperar mitos más poderosos de resistencia y de reacomplamiento"

Figura 4. *Reacomplamiento Cyborg*

Foto-performance de Batalla-Citro con cita textual de Haraway (2018: 20)

Conclusiones desde el portal

A lo largo de este texto he buscado trenzar un heterodoxo diálogo intercultural, que se inició con dos escenas vividas durante la pandemia del Covid-19: el impacto de aquellos mensajes digitales que recibí de parte de artistas indígenas del Chaco argentino, y mi propia experiencia como bailarina, docente e investigadora en Buenos Aires, en el contexto de una emergente digito-carnalidad, durante el “aislamiento social preventivo obligatorio”.

A partir de esos mensajes iniciales e iniciáticos, que apelaban a recordarnos el poder de la música y la danza entre los pueblos originarios y afrodescendientes de nuestro continente, fuimos impulsadas a revisitar y a la vez profundizar nuestras reflexiones sobre el rol de la danza, en relación a la salud y el bienestar. Así, en la primera parte, he sintetizado el estado actual de una teoría sobre la “eficacia performativa de la danza” que ha sido labrada en más de 20 de años de trabajo, en un complejo trasegar entre etnografías sobre danzas de diferentes grupo sociales, abordajes interdisciplinarios (entre las ciencias sociales y humanas, la biología, las artes y la semiótica) y mi propia biografía como bailarina y performer. Apelando a una perspectiva bio-psico-social, argumenté sobre el potencial de muchas músicas y danzas para generar intensas inscripciones sensorio-emotivas asociadas al placer, para desde esos estados corpo-afectantes, que son siempre mediados por las significaciones propias de cada mundo cultural, propiciar procesos de salud y bienestar.

En la segunda parte comencé a retratar la *digito-carnalidad* que está emergiendo como efecto del uso intensificado de dispositivos multimediales en línea, y a preguntar por el tipo de eficacia performativa que estas otras corporalidades en danza podrían generar. Especialmente he reparado en las nuevas modalidades de producir y extender los “encuentros” intersubjetivos, más allá de los límites espaciales de nuestro aquí y ahora encarnados. No obstante, destaqué también cómo estos encuentros virtuales se han convertido en una reunión de cuerpos planos, luminosos y parlantes, despojados de la espesura del peso y el volumen y de las texturas de los olores, los sabores y las tactilidades. Cuerpos que, en el contexto de la pandemia, se hallan además encerrados y aislados intramuros de sus casas, en un tiempo cíclico que, para muchos, se reitera casi sin las tensiones y pasiones que solían generar los vínculos con los otrxs y los desplazamientos territoriales. Aun a sabiendas de esta mutilación del *sensorio commune* (Serres, 2011), que la biopolítica de

esta peste posmoderna nos impone, muchos docentes y artistas del movimiento que, en la interface de clase social y acceso tecnológico podemos estar “conectados”, apelamos a intentar cruzar ese “portal” transformador, que el texto enviado por Ema evocaba. Y desde ese espacio liminal, intersticial, ensayamos algunas de nuestras tácticas ciborg-creativas, para con-vivir en este nuevo mundo *digito-carnal*. Así, apelando a los recursos de *avatarización* y de la imaginación visual-sonora-textual, buscamos recuperar parte de la eficacia performativa de las corporalidades sensibles y en movimiento, propiciando híbridas exploraciones y explosiones de sonoridades e imágenes que convoquen, como en luminosos destellos onírico-surrealistas, los ecos y resplandores memoriosos de las intensidades de ese *sensorio commune* que alguna vez fue encarnado. No obstante, también reparamos en los límites de la eficacia performativa de esta digito-carnalidad, especialmente en lo que atañe a su potencial para generar vínculos de empatía sensible y afectaciones intersubjetivas intensas. Por todo ello, nuestra actual apuesta metodológica en la investigación, la creación y la docencia en el campo de la danza y la performance, apunta a poder combinar y articular creativamente las eficacias performativas del *ser-en-el-mundo-carnal* y de este emergente *ser-en-la red virtual*.

Para finalizar, quisiera agregar que son estas reflexiones preliminares, hechas aún al calor y al resplandor de nuestras corporalidades *digito-carnales*, que todavía permanecen temerosas del contagio, intentando huir de las irrupciones del potente Tánatos viral que nos acecha, pero que también se sumergen en las imágenes-pantallas, convertidas hoy en las nuevas ventanas y venas que nos conectan al mundo, y también, a ese potente Eros que, pese a las calamidades y desigualdades, aún nos habita. Nuestra última foto-performance, titulada *Ama(n)(s)(a)(n)do las irrupciones del TanatotEros¹⁰*, realizada recientemente con Salvador Batalla (fotógrafo y psicoanalista colaborador de nuestro Equipo), condensa este peculiar estado de emergencia que esta escritura ha intentado

¹⁰ Esta obra es parte de un libro de foto-performance en preparación, *Las Transmutaciones de Maguem*. Las letras entre paréntesis del título evocan las transmutaciones posibles entre las tres palabras aquí contenidas, en el movimiento de incluir o excluir esos fonemas: Ama(n)do, Ama(nsan)do y Ama(san)do. Se trata de tres metáforas-conceptos que retratan los modos en que este personaje, Maguem, intenta lidiar con las poderosas fuerzas entrelazadas del Tánatos y el Eros: a través de su aceptación y elaboración de lazos amorosos (Amando), de la domesticación de sus fuerzas desbordadas (Amansando) y de la creación de nuevas formas a partir de ellos (Amasando).

transmitir, combinando antiguas y nuevas palabras e imágenes. Esta última imagen es entonces también nuestro propio ensayo de *avatarización artístico-ritual*, que apelando a la eficacia performativa de una híbrida danza *digito-carnal*, intentará conjurar la amenaza viral y propiciar así la salud y el bienestar.



Ama(n)(s)(a)(n)do las irrupciones del TanatotEros. Nota. Foto-performance Batalla-Citro (2015-2020)

Referencias

- Barba, E. y Savarese, N. (1988). *Anatomía del Actor*. Gaceta/ International School of Theatre Anthropology.
- Bosso, M. (2006). "Neurophysiology and Neurobiology of the Musical Experience". *Functional Neurology*, 21 (4), 187-191.
- Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Taurus.

- Butler, J. (1999) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990). Paidós.
- _____ (2002). *Cuerpos que importan* (1993). Paidós.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
- Durkheim, E. (1995) *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912). Diálogo Abierto.
- Citro, S. (1997). *Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Buenos Aires.
- _____ (2000). "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del *pogo*". *Cuadernos de Antropología Social*, 12, 225-242.
- _____ (2003). *Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik* [Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad de Buenos Aires].
- _____ (2009). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Biblos.
- _____ (2010). "Memories of the "old" aboriginal dances. An approach to the performances of the Chaco Toba and Mocoví". *Journal of Latin American & Caribbean Anthropology*, 15 (2), 363-386.
- _____ (2014)- "Hacia una perspectiva interdisciplinaria sobre la eficacia ritual: corporalidad, emoción y goce". En: A. Pedro Oro y M. Tadvald (Orgs.), *Circuitos religiosos: pluralismo e interculturalidad = Circuitos religiosos: pluralismo e interculturalidad* (pp. 141-168), Cirkula.
- _____ (2018a). "Desplazamientos y transmutaciones en el Chaco argentino: entre la antropología, el arte y el ritual". En M. Giordano (coord.) *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos* (pp. 21-49). Biblos.

- _____ (2018b). Pasajes del Ni Una Menos. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación. *Claroescuro*, 17, 1-28.
- _____ (2018c). “Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos”. En: A. Reyes Suarez, J.I. Piovani y E. Potaschner (coord.) *La Investigación social y su práctica. Aportes latinoamericanos a los debates metodológicos de las Ciencias Sociales* (pp. 271-306). CLACSO y Editorial Teseo.
- Citro, S., Mennelli Y. y Torres Agüero, S. (2017). “Cantando al patrimonio... Las expresiones indígenas entre discursos globales y creatividades locales”. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, 29, 175-197.
- Citro, S y Puglisi, R. (2015). “Ser-en-el mundo carnal, Ser-en-la red virtual. Desafíos para una antropología de las subjetividades-corporalidades contemporáneas”. *Topia. Psicoanálisis, Sociedad*, 75,12-13.
- Citro, S. y Roa, L (2020). “Pandemia: yo me quedo en casa pero en *communitas*”. *LatFem-Periodismo feminista*, 30/03/20 Disponible en: https://latfem.org/pandemia-yo-me-quedo-en-casa-pero-en-communitas/?fbclid=IwAR3s1bpA_U0rGqMJFqCFM2qtoNDYnta-BmQneArUKXPYdBhLbZiSdNamqj4
- Csordas, T. (1999). “Embodiment and Cultural Phenomenology”. En: G. Weiss and H. Fern Haber (eds.) *Perspectives on Embodiment* (pp. 143-162.) Routledge.
- Deleuze, G. (1999). “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. En: *Conversaciones. 1972-1990* (pp. 277-2181). PRE-TEXTOS.
- Feld, S. (1994). “Aesthetics as iconicity of style (uptown title); or, (downtown title) “Lift up-over sounding”: geetting into the Kaluli groove”. En Ch. Keil and S. Feld (eds.), *Music Grooves* (pp. 109-150). The University of Chicago Press.
- Ferro, M. y Otero, J. (2009). “Teorías de la corporeidad y pensamiento científico: derivación de disponibilidades en la comprensión de sistemas físicos”. *Revista Colombiana de Educación* 56, 38-58.

- Haraway, D. (2018). *Manifiesto para ciborgs*. Letra Svdaca..
- Klinger, J., Herrera, J.; Díaz, M., Jhann, A.; Ávila, G. y Tobar, C. (2005). “La psiconeuroinmunología en el proceso salud enfermedad”. *Colombia Médica* 36 (2), 120, 129.
- Laban, R. (1958). *El dominio del movimiento*. Fundamentos.
- Leenhardt, M (1961). *Do Kamo* (1947). Eudeba.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido I* (1964). Fondo de Cultura Económica.
- Lovatt, P. (2013). “Dance Psychology: The Power of Dance across Behaviour & Thinking”. *Psychology Review*, 19(1), 18-21.
- Lowell Lewis, J. (1992). *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. University of Chicago Press.
- Nieman, D. Pedersen, B. (1999). “Exercise and Immune Function. Recent Developments”. *Sports Med* 27(2), 73-80.
- Nahmod, V.E., Finkielman, S., Fernández-Castelo, S., Sterin-Princ, A., Polack, E., Rubinstein, E., Labeur, M., y Arzt, E. (1989). “El sistema nervioso central y el sistema neuroendócrino en la regulación de la respuesta inmune”. *Revista Medicina* 49,166-170.
- Nietzsche, F. (1997). *El Nacimiento de la tragedia* (1886). Alianza Editorial.
- Peretz, I. (2009). “Towards a Neurobiology of Musical Emotions”. En: P. Juslin y J. Sloboda *Neuropsychology* (pp. 99-126). Oxford University Press.
- Rouget, G. (1985). *Music and Trance*. University of Chicago Press.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Prometeo.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2003). *O Homem Pós-Orgânico - Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais*. Conexoes.

- _____ (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Práctica intercultural*. Libros del Rojas.
- Tambiah, S. (1984). *Culture, Thought and Social Action*. Harvard University Press.
- Taylor, D. (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". En D. Taylor y M. A Fuentes (edits.). *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Turino, T. (1999). "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology* 43 (2), 221-255.
- Turner, V. (1992). *The Anthropology of Performance* (1983). Paj Publications.
- _____ (1980). *La selva de los símbolos* (1968). Siglo XXI.

El cuerpo en estado de crisis: modos de (re)invención de sí y del otro en los procesos artístico-educacionales en danza en tiempos de distopías

Rosa Primo

Universidad Federal de Ceará, Brasil

Tiempos de crisis. Estados de crisis. No es de hoy que el término crisis se ha apoderado de nuestras vidas, produciendo subjetividades vigiladas y formateadas, imponiéndonos modos de ser y de decir. El cuerpo, con su fuerza de invención, parece estar preso de diversos modos, ya sea en el consumo, en el saber, en la salud... De él se solicita un máximo de potencia; en condiciones mínimas. Consumimos cada vez más formas de existir, recortando y modelando nuestro deseo. La respuesta corporal atestigua una segmentación sumamente dura; y arreglos desvitalizados componen ahora nuestras vidas. La crisis nos toma bajo diferentes caminos –económicos, políticos, culturales, tecnológicos, imagéticos, deseantes– que se agencian y se adensan, construyendo sociabilidades que igualmente están en crisis.

Invitados a desplazarnos de desequilibrio en desequilibrio, somos lanzados a zonas de turbulencia, en medio de fluctuaciones que se tornan cada vez mayores, produciendo bifurcaciones que forman un otro cuerpo, otra posible estructura para sostener lo que puede llegar a ser. El destino, en este sentido, parece demandar nuevas configuraciones espacio-temporales, determinando nuestro mundo y clamando por nuevos conceptos de espacio, acordes con las condiciones sociales que la realidad nos impone. “No podemos escapar de las garras del Destino, pero tampoco podemos escapar de la carga de responsabilidad que hay en el Destino” (Žižek, 2017, p. 73).

De este modo, rompemos con una cierta concepción generalizada de espacio, y, de hecho, concretamente, empezamos a tenerlo como producción.

Cuando esa concepción del espacio gana cuerpo, quedar a la deriva –intentando una distancia y una indiferencia basadas en la percepción de que toda esa convulsión social y tecnológica es, en última instancia, aparente y que, por tanto, no nos incumbe– ya no es tan fácil como antes. La crisis, cuando pasamos a entenderla a partir de la producción de ese espacio que nos lleva a la bifurcación, no admite una vuelta atrás. “Las expresiones asumidas o reformadas no tienen sentido” (Serres, 2017, p. 11).

Bifurcación, como nos muestra Michel Serres (2017), es un término que está en el núcleo de la palabra crisis. De acuerdo con este autor, crisis proviene del griego y significa juzgar. La palabra crisis deja entrever su origen jurídico, la necesidad de una toma de decisión. De origen latino, decisión quiere decir cortar en dos. “En el espacio, esa decisión establece un camino que se bifurca” (Serres, 2017, p. 10).

Así pues, se trata de espacializar el pensamiento ante la realidad cruda que ataca, corta, bifurca e invade nuestras vidas por estos días, alzando muros y fronteras para el combate radical que grita: ya no hay cómo escapar del cuerpo. Ahí estamos: 1,700 millones de personas, casi un quinto de la población global, está en aislamiento. Pocos meses después de los primeros casos registrados en China, el coronavirus atravesó el mundo a bordo de nuestros cuerpos. En Brasil, en agosto del 2020 ya había cien mil muertos. En medio de esta situación, o de ella haciéndose más potente, una crisis en la que, más allá de la supervivencia, estamos lidiando y viviendo en tiempos de distopías, poniendo al desnudo el lado oscuro de nuestras vidas en sociedad, del poder político y de los inventos tecnológicos. En esta situación, llamada justamente crítica, el cuerpo toma, por sí mismo, una decisión: “rebasando ese límite, o bien él muere o toma un camino completamente distinto” (Serres, 2017, p. 11). Bifurcación y elección.

Aquí, al contrario de Jorge Luis Borges (1995) en “El jardín de los senderos que se bifurcan”, vamos a considerar la imagen de la bifurcación en el espacio, y no en el tiempo. Ciertamente, en algunos momentos de nuestra historia somos impelidos a considerar al tiempo como una proposición irremediable en nuestras vidas, como un silencio atento que nos arrastra días tras día. En otros contextos

históricos no tenemos esa tranquilidad de mirar para contemplar lo que sea. Se trata de urgencias. En estas horas el tiempo grita. La construcción de un espacio posible para la realización de lo que puede llegar a ser nos toma y nos arrastra, imposibilitando cualquier tiempo que venga para aquietarnos la mirada. Territorios, mapas, caminos, trayectos necesitan ser espacializados. El tiempo parece suspender las tareas pendientes en nombre de una espacialidad. Son tiempos de supervivencia. Y en estos términos, el tiempo necesita ganar cuerpo, espacializando modos que puedan dar concreción a la realidad.

Aislamiento y dilatación

Los mapas muestran el avance del coronavirus por el mundo, mientras que nuestros cuerpos deben constituir el escenario límite de nuestras casas. Los protocolos de salud describen operaciones y modos de actuar en los diversos espacios. La ciencia corre contra el tiempo –y éste convirtiéndose en días, meses, horas; tamaño y proporción. Es vasto, está en el aire, por todas partes, dilatando el espacio; pero el campo de batalla está en el cuerpo. La ciencia, en este sentido, necesita poner a prueba su utilidad, materializándose en cada estructura corporal. Los avances en las investigaciones construyen estadísticas que nos mantienen vivos, confiados; y simultáneamente muertos, según contabilizan los datos oficiales. Vida o muerte están sofocando nuestras subjetividades.

Las aglomeraciones no están permitidas. Las instancias de salud trazan coordenadas para resanar cualquier desviación que pueda viabilizar que haya espacios compartidos. El aislamiento social dibuja nuestros gestos. El miedo nos restringe aún más. Máscaras de protección componen ahora la historia de nuestros rostros. “Una historia de la emergencia de la expresión” (Courtine, 2016, p. 16). El noticiero nos informa que las mascarillas contra el virus evolucionan y se convierten en accesorios. Los distintos formatos intentan expresar y acallar las emociones; previenen el contagio. Del siglo XVI al XVIII – con el interés por la fisiognomía antigua, en la que imperaba cierta noción de “por el rostro se puede leer al hombre”–, el rostro estaba en el centro de las percepciones de sí, de la sensibilidad hacia el otro, de los rituales de la sociedad, de las formas de lo político. Hoy, nuestras

máscaras, ante la realidad actual nos hacen más prudentes. Las reglas de civildad se estructuran a partir de indicaciones sanitarias, determinando el control de sí mismo y de los excesos. La prevención de las enfermedades está en tus manos –frases como ésta toman cuerpo en los titulares de los periódicos y revistas. Tanto el uso de agua y jabón como la aplicación de preparaciones a base de alcohol (gel o solución) integran manuales con explicaciones detalladas sobre cómo utilizarlas –en nuestros cuerpos hasta en los productos y mercancías que llegan de la calle a nuestras casas. La cuarentena intenta un control de la ciudad y de los cuerpos, expandiendo el espacio de las vías públicas y aislando los flujos y la circulación.

La crisis se apodera de nosotros a partir de condiciones políticas, socioeconómicas y ambientales, y alcanza nuestros territorios existenciales. Tiempos de distopías –término que proviene de la fusión de las palabras griegas *dys* (dolor) y *topos* (lugar)– expandiendo espacios, y que nos coloca ante el desmoronamiento de los ejes de referencia de la subjetividad. Para Krishan Kumar (1987), después de la Primera Guerra Mundial se produce un retroceso general de las utopías. Los años de 1920, 1930 y 1940 conforman la era clásica de las distopías; éstas pasaron a ser conocidas como las “décadas diabólicas” a causa del desempleo masivo, persecuciones, dictaduras y dos guerras mundiales. La idea de la masificación del pensamiento, de la inserción del capitalismo tardío, de movimientos fascistas que utilizan los medios de comunicación como portavoz de la banalización de la cultura y del arte, estimuló a pensadores de principios del siglo XX.

Como despliegue del siglo XX, la privatización del Estado, el desmantelamiento de la solidaridad social y la financierización y la corrosión de la democracia caracterizan nuestros días. Wendy Brown (2019) describe con detalle cómo la racionalidad neoliberal preparó el terreno para movilizar y legitimar a fuerzas ferozmente antidemocráticas en la segunda década del siglo XXI. De acuerdo con esta autora, comprender las raíces y las fuerzas de la situación actual requiere evaluar no solamente las condiciones económicas, sino la cultura política y la producción subjetiva neoliberales, el ascenso de las formaciones políticas nacionalistas autoritarias, así como también un “nihilismo intenso que se manifiesta como pérdida de fe en la verdad, en la facticidad y en valores fundamentales” (Brown, 2019, p. 17).

José Gil (2018) enfatiza que los elementos distópicos se anclan en los movimientos nacionalistas-populistas. De este modo se presenta el escenario latinoamericano: el neopopulismo une gobiernos en América Latina, los cuales actúan con el propósito de aumentar sus propios poderes, encontrando medios de minar el funcionamiento libre e independiente de la Justicia, de la Prensa y del Parlamento. Mientras tanto, el sentido de la existencia (individual y colectivo) se pierde, instigado por la “caotización del mundo”, como destaca José Gil. Para este autor, la fuente que alimenta la permanencia de las corrientes populistas nos llega, sobre todo, a partir de esa ausencia del sentido de la existencia –aunque las condiciones materiales, el desempleo y el aumento de las desigualdades, que la crisis económica nos trajo, concurren en esa misma ruta.

El hecho es que nuestros cuerpos, ante toda esta estructura, demandan cambios. El caos, según José Gil (2018), ya no se anuncia, como antes, en las modificaciones graduales y continuas de los ecosistemas. “Ya no es posible prever catástrofes pequeñas y menos pequeñas –y, así, alimentar la creencia apaciguadora de que todavía es posible controlarlas” (Gil, 2018, p. 479). El cuerpo confinado ante la pandemia es, acaso, una respuesta a ello. Si el desarrollo ilimitado de las potencialidades de las nuevas tecnologías pretende dar cuenta de todo el sufrimiento humano, como el dolor, el envejecimiento y la muerte, la Covid-19 nos plantea cuestiones importantes, sobre todo en países de América Latina –cuando ante el avance del coronavirus la ausencia de marcos legales adecuados, la inexistencia de instituciones capaces de supervisar el uso de las tecnologías en este contexto pandémico y las desigualdades estructurales dificultan de modo efectivo ciertas aplicaciones tecnológicas, algo que puede tornar el virus aún más letal.

Control del espacio y tecnologías vigilantes

En medio de este confinamiento del cuerpo, la vigilancia y la tecnología se vuelven disposiciones para contener la pandemia. En un artículo para el *Financial Times*, Yuval Harari (2020) indaga sobre las condiciones del mundo después del coronavirus: “¿Habremos de recorrer el camino de la desunión, o adoptaremos el camino de la

solidaridad global?” Entre las diversas preocupaciones descritas por este historiador están las tecnologías usadas para contener la pandemia. Tal cuestionamiento nos coloca frente a una paradoja: al mismo tiempo en que deseamos y estamos de acuerdo con las medidas de cuarentena para evitar el contagio, sabemos que éstas se refieren, en última instancia, a la suspensión de derechos constitucionales valiosos para las democracias. China adoptó diversas tecnologías de vigilancia para contener el avance del virus, como el reconocimiento facial, el monitoreo de *smartphones*, cámaras que pueden medir la temperatura de los cuerpos en espacios urbanos, aplicaciones móviles que avisan de la proximidad de personas infectadas. Según Harari, la epidemia puede ser un parteaguas en la historia de la vigilancia, ya descrita anteriormente por Foucault, normalizando la implantación de herramientas, creando una transición dramática de la vigilancia “sobre la piel” a la vigilancia “debajo de la piel”.

En efecto, la disposición espacial trata de la circulación y la respiración. La salud y la locomoción están planeadas de modo que la dilatación del espacio atravesase incluso hasta el interior de la piel, en donde el flujo siga conforme a las normas e indicaciones de la vigilancia sanitaria: es decir, según las medidas adoptadas de aislamiento social. En la obra de Richard Sennet *Carne y piedra* (2001), las vivencias del espacio urbano reflejan el modo como se experimenta corporalmente la ciudad. El vacío de la ciudad en tiempos de coronavirus silencia los cuerpos confinados. Las vías abiertas, vastas, amplias, que cruzan avenidas y autopistas imprimen simultáneamente miedo, incertidumbre y malestar. El desgarramiento del espacio y los despliegues en el mundo no llegan a nuestras casas –en ellas, en vez de desgarrarse, el espacio se acumula. La casa se vuelve el único lugar para dar cuenta de la vida. Se amontonan trabajos, actividades domésticas, tareas de los hijos, clases en línea, cursos y reuniones. Un futuro en el que nuestras casas ya no se presentan como espacios exclusivamente personales.

Por falta de espacio, los cuerpos se acumulan no solamente en casa, sino en camillas, en los hospitales, en los cementerios. Al mismo tiempo, los protocolos de salud indican mantener distancia. Todos nos volvemos seres peligrosos, sospechosos. Cualquier acercamiento menor a dos metros es una amenaza. Ante esto, el uso de la tecnología ha sido una herramienta posible para aproximarnos,

concomitante a su función de control y vigilancia –en todo caso, con una frecuencia de uso cada vez más amplia. Mientras tanto, en el caso de Brasil las limitaciones técnicas, políticas y estructurales dificultan su utilización. A la desigualdad en el acceso a Internet se suman las limitaciones que abarcan desde el espacio de almacenamiento hasta el modelo de fabricación de los dispositivos que emplea una buena parte de los usuarios.

No solamente estos aspectos señalan cuestionamientos importantes sobre las soluciones tecnológicas en Brasil ante la pandemia. La ausencia de una legislación adecuada vigente, medidas de transparencia en relación con el funcionamiento de dichas tecnologías, y el gran interés comercial en acceder a una infinidad de datos recolectados y producidos en el contexto de la pandemia – inclusive por parte del capital internacional– revelan un posible uso de estos aparatos con el propósito de rastrear a los individuos con otros fines después de que la crisis de salud se haya atenuado.

El potencial de vigilancia de la tecnología es de tal dimensión que pasa a formar parte de nuestro cotidiano, acompañándonos en caminos y procesos de vida. Cuanto más confinados, más expuestos nos volvemos. Nuestros datos, conversaciones, modos de interacción están en las redes. Si en el siglo pasado la vigilancia nos daba miedo, expresándose a partir de un “rostro” y ocupando una “posición”, hoy el miedo se disuelve en una vigilancia invisible que nos sigue en nuestras herramientas de trabajo o de entretenimiento, dentro de nuestras propias casas.

En el contexto de América Latina, que además de la escasez de equipamientos de salud ante el coronavirus, la precariedad general del sistema de salud, sobre todo por los recortes presupuestarios de los últimos años, la utilización de la tecnología no únicamente puede servir como medio de control y vigilancia, sino como auxiliar directo de la necropolítica (Mbembe, 2018). O sea, en la administración de quién debe morir o vivir. Ciertamente se trata de una decisión distante de una probable neutralidad. Hay una gran posibilidad de que personas con enfermedades previas reciban una puntuación menor “y tengan un tratamiento no prioritario, lo que afectará particularmente a grupos tradicionalmente vulnerables, como las mujeres y la población negra” (Souza, Venturini, 2020). Con los datos disponibles para gobiernos y empresas, a partir de nuestra interacción con las

tecnologías, no es difícil suponer que ante la escasez de suministros médicos, el acceso a respiradores se dará mediante determinadas directrices. La transferencia y la comercialización de datos, en este sentido, puede generar nuevas formas de discriminación, acentuando aún más las desigualdades en los países de América Latina. En todo caso, la necesidad de la tecnología acentúa las diferencias sociales, eliminando a los más vulnerables y protegiendo a quienes tienen acceso a ella. “Las propuestas o políticas –públicas o privadas, nacionales o internacionales– que ignoren este factor deberán responsabilizarse de la tragedia anunciada” (Souza, Venturini, 2020).

Intensificación del espacio – caos e invención

Dar cuenta de esta realidad que se expresa de modo todavía más duro en América Latina es una tarea necesaria. Pero como acontecimiento solo es posible cuando somos capaces de sumergirnos en el caos y construimos nuevos espacios. Como lo dijimos antes, la crisis nos coloca frente a una elección de trayectorias que se bifurcan a lo largo de nuestros procesos de vida. Las circunstancias nos exigen que tomemos una decisión, a partir de la cual continuaremos conforme se desarrollen los acontecimientos. Imbuidos en ese cuerpo en estado de crisis, José Gil afirma que existe un desmoronamiento de los ejes de referencia de la subjetividad, una crisis de identidad, una crisis existencial: “la pérdida de la identidad es política, cultural y subjetiva” (Gil, 2018, p. 474). Es por medio de dicha ausencia del Yo que los movimientos nacionalistas-populistas se anclan de un modo determinante y se proyectan en la Patria, en la Nación o en la Familia –recibiendo de éstas su reflejo político, social o moral codificado adecuadamente.

Ese Yo se manifiesta de dos maneras distintas. Un Yo primero que es objetivado, sustancial, formado por un sistema adecuadamente codificado; un Yo unificador, con fundamento en la moral tradicional. El otro se reconoce en las cosas y en su acción como instancia productora de lo nuevo y de la diferencia: “Es el Yo del artista que se revé y se descubre otro en sus obras. A través del vínculo se conquista y va más allá de sí mismo” (Gil, 2018, p. 474).

El Yo del artista¹, por tanto, expande el espacio. Cuando entra en estado de creación, disuelve al sujeto empírico y funcional del cotidiano. Capturado por la intensificación del espacio, se moviliza en una forma de atención distinta de la que está involucrada cuando se llevan a cabo tareas. El cuerpo manifiesta una actitud atenta que es, al mismo tiempo, concentrada y abierta. El deseo de crear transforma al sujeto. Al intensificar ese espacio, el artista desestructura, desmonta, destruye patrones, esquemas conocidos y cómodos. La intensificación deja de ser un estado. Se trata de un régimen de energía. A medida en que esos patrones sedimentados se van desestructurando, variaciones de intensidades modulan regímenes de energía diferenciados. Un régimen de máxima intensidad impulsa al artista a lidiar con el caos, el cual lo hace producir algo nuevo. Nuevo, sin embargo, en el sentido de “una cosa en sí”, de su diferencia en sí, afirmando la primacía de su singularidad sobre toda y cualquier determinación (cognitiva, semiótica, etcétera). En efecto, el cuerpo en estado de crisis impulsa un movimiento capaz de intensificar el espacio. Como afirma Michel Serres, o “la crisis lanza al cuerpo en la dirección de la muerte, o en la dirección de una novedad que lo obligue a inventar” (2017, p. 11). De ahí la disposición del artista para traspasar límites, lidiar con el flujo, con texturas, matices, lo que implica un movimiento de des-subjetivación, de desprendimiento de sí. Elegir en la dirección de la invención permite que el artista entre en el caos y el caos entre en él. “He aquí uno de los secretos magníficos de la vida: la posibilidad de crear de cero por sí mismo. Hoy se trata, de hecho, de una crisis. Es preciso, entonces, inventar lo nuevo” (Serres, 2017, p. 11).

Una política al servicio de las potencias de la vida implica la muerte de algo en nosotros para liberar potencias. La producción del caos, la inmersión en el caos son condiciones fundamentales de la creación de lo nuevo. “La fuerza devastadora del caos barre y destruye los estratos habituales del pensamiento, de las afecciones, del lenguaje, provocando un vacío a partir del cual se construye la singularidad” (Gil, 2018, p. 427).

¹ El Yo del artista al que aludo se refiere a un entendimiento del quehacer artístico de acuerdo con una perspectiva singular de la sensación en el encuentro con la obra, lo que intensifica un movimiento cuyo propósito es liberarse de los modelos sensorial-motrices interiorizados. O sea, el arte como potencia para vivir, capaz de producir subjetividades que no dejan de propagar líneas de fuga responsables de escapar de la normatividad de los dispositivos.

El espacio expansivo del cuerpo danzante

A lo largo de nuestro escrito resaltamos la necesidad de una mirada más atenta a las cuestiones a las que la espacialidad nos remite ante la realidad actual. El artista, como vimos, parece llevar en sí un modo de actuar en el mundo que intensifica el espacio. Al lidiar con ese cuerpo en estado de crisis, el artista es instigado a inventarse, produciendo una obra singular cuya potencia reverbera y transforma modos de ser y de vivir. Ahora bien, lidiar con el espacio es algo propio de la condición de existir de la danza. El espacio, en la danza, no se efectúa en otra parte más allá de aquella en donde se da. Es decir, el espacio es lo que se intensifica, si se puede decir así, en la danza misma –o, incluso, en el movimiento de su propia intensidad. A partir de ello, José Gil (2001) enfatiza que lo que se articula en la danza no son unidades de movimientos, sino zonas enteras de espacios.

El espacio, en este sentido, entra en las formas y líneas diversas que dibuja el cuerpo-danzante. Por lo tanto, el espacio es la propia expansión del cuerpo. De este modo podemos decir que el espacio ya no es objetivo ni absoluto: es engendrado con características heterogéneas, discontinuas y cualitativas. En otras palabras, el espacio se vuelve relativo al cuerpo-danzante. Retomando las palabras de José Gil, el espacio pasa a pertenecer al movimiento danzado: el bailarín “no se desplaza en el espacio, segrega, crea espacio con su movimiento” (Gil, 2001, p. 57). La potencia de la danza parece, entonces, adquirir la inversión de la concepción común del movimiento de un cuerpo. O sea, ya no se trata de pensar “el cuerpo que se mueve en el espacio” (noción de las ciencias físicas), sino de concebir “el cuerpo creador de espacio”, un cuerpo que construye lugares. El movimiento crea espacio. El gesto danzado transforma y esculpe el espacio.

En efecto, el movimiento danzado perturba nuestras representaciones comunes del cuerpo y del espacio como los vemos habitualmente. El cuerpo danzante crea su propio espacio. ¿Qué espacio es ése? Deleuze y Guattari distinguen dos tipos de espacio, el liso y el estriado: “en el estriado, las formas organizan una materia; en el liso, los materiales señalan fuerzas o les sirven de síntomas” (1997, p. 185). El espacio liso es, por consiguiente, sobre todo un espacio de fuerzas. Es ese espacio, por su parte, el que parece corresponder con el espacio experimentado por el cuerpo-danzante.

En el espacio liso, según Deleuze y Guattari, la percepción está hecha de síntomas y evaluaciones, más que de medidas y propiedades. Por eso lo que ocupa el espacio liso son las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las calidades táctiles y sonoras. Para el cuerpo-danzante el espacio está hecho de los diferentes lugares que habita, así como de afectos que reverberan: existe, por ejemplo, el calor del otro cuerpo-danzante que está próximo, la luminosidad que proviene de las ventanas, el piso de madera flexible por todo el suelo... Son intensidades que componen el espacio liso que el cuerpo-danzante encuentra e integra en sí –junto a las fuerzas que lo atraviesan y lo constituyen. El espacio del cuerpo-danzante contemporáneo se distingue, así, de un espacio cuadrículado o estriado por referencias métricas y objetivas, ordenado de acuerdo con un punto de vista trascendental. Se diferencia también de un espacio como mero soporte abstracto y homogéneo sobre el cual se desplazaría. El espacio del bailarín es heterogéneo –en la medida de las diferencias de intensidades que lo constituyen. En él se realiza un viaje *háptico*,² es decir, que se apoya sobre todo en las sensaciones que tiene del mundo en su cuerpo. Es por esto que el espacio liso, como explican Deleuze y Guattari, es un “espacio táctil”, que primeramente es el “espacio háptico”, en contraposición al espacio “óptico”³. Constituido por sensaciones provocadas por el ambiente (tales como la luminosidad que proviene de las ventanas, la flexibilidad del piso, el barullo de la ciudad...), el espacio liso del bailarín se involucra en una variación continua de sus orientaciones, referencias y confluencias.

El espacio liso tiene, así, la particularidad de ser un espacio intensivo más que extensivo, de distancias y no de medidas. La medida es la extensión objetiva, mientras que la distancia es relativa

2 La expresión “háptico” aparece por primera vez en los estudios sobre estética del historiador de arte austriaco Alois Riegel. Deleuze se apropia del concepto y lo expande en el sentido de su filosofía. Gilles Deleuze y Félix Guattari denominaron visión háptica a un modelo de imagen que adquiere un sentido de tacto, de proximidad, de espacialidad, de superficie por ser recorrida. Los autores entienden, así, lo háptico como el sentido abierto que no propone formas de interpretación determinadas. Es un sentido potencial para la transformación y la exploración de poéticas nuevas. El tacto, como parte de las sensaciones hápticas, puede ser entendido como el sentido de la proximidad, así como el olfato y el gusto; mientras que la visión y la audición estarían ligados a la distancia.

3 Según Deleuze y Guattari, háptico “es un término mejor que táctil, ya que no opone dos órganos de los sentidos, aunque permite suponer que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica” (1997, p. 203).

a aquello que la recorre. O incluso, es un espacio de afectos, más que de propiedades. Es un campo de fuerzas orientadas por aquello que le es sensible. Un espacio luminoso, frío o fluctuante, existe solamente porque es percibido y creado como tal por el cuerpo-danzante que ahí se mueve. En efecto, a través de la creación de ese espacio moviente compuesto en esta relación, la producción de sensaciones se torna visible, mostrándonos el juego de fuerzas subyacentes e inmanentes a los cuerpos-danzantes. Por consiguiente, la danza tiene ese carácter singular de dar existencia a lo invisible, a la red impalpable de las relaciones entre los cuerpos, al tener una composición espacial.

Dicho esto, destaquemos las palabras de Michel Foucault en la conferencia impartida durante el periodo en que fue profesor invitado en Túnez y publicada casi veinte años después:

La época actual sería tal vez sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje. (Foucault, 2013a, p. 113)

Foucault, en estas palabras, tal vez confirme nuestra hipótesis de que el espacio exige una comprensión más urgente en nuestros días. La danza, ciertamente, ocupa un lugar privilegiado en este contexto:

La danza participa de algo que es muy importante, que es el movimiento por el cual el espacio conquistó un lugar al que antes de Nietzsche cedía casi siempre por completo al tiempo, y esto es esencial. Seguramente la danza también es tiempo, pero es un tiempo que a cada momento también se abre como espacio. No es un espacio lineal. (Nancy, 2004, p. 76)

Además de comportarse como espacio, de mostrarse como urgente y necesaria ante la realidad actual, existe además algo muy propio de la danza cuya importancia es decisiva por ser ella un arte del cuerpo por el cuerpo. La danza es donde el cuerpo es. Trabajando sobre sí mismo es como el cuerpo deviene danza.

En lo que respecta a los estados de cuerpos, sus relaciones con la política y el arte, Véronique Fabbri señala que la danza manifiesta más claramente que las otras artes lo que hacemos con el cuerpo: “[La danza] está directamente anclada en una experiencia del cuerpo, en la subjetividad que ella revela y transforma simultáneamente” (Fabbri, 2000, p. 271). Jean-Luc Nancy en distintos textos formula consideraciones importantes sobre lo que separa a la danza del sentido lo mismo que de la significación. Para este autor, el hecho del cuerpo jamás se vuelve un medio, un vehículo, él es siempre lo inmediato, algo que está plegado sobre sí mismo. “Una manera de crear sentido inmediatamente con el cuerpo” (Nancy, 2004, p. 66).

Ahora, si Jean-Luc Nancy dice que la danza es una manera de hacer inmediatamente sentido con el cuerpo, se hace necesario enfatizar el término “inmediatamente”. Nancy hace referencia aquí no solamente a lo inminente de la producción de sentido, sino también a la inmediación de la danza. La danza no es solamente un fenómeno inmediato en el sentido espacio-temporal. Ella es donde ella no es. O sea, ella es también inmediata en el sentido en el que no admite un medio. Es propio de este arte el producir su sentido en la renuncia a todo medio –distanciándose, por lo tanto, del efecto de significación que produce un medio.

El bailarín se encuentra así en una relación consigo mismo, sin la mediación de un medio. En efecto, podemos decir que el cuerpo danzante es un cuerpo pensante, en la medida en que se refiere a sí mismo –un cuerpo que no dispone de ningún otro medio que no sea el propio. La danza, por lo tanto, no es una representación del pensamiento. La danza es, ella misma, pensamiento: un pensamiento del cuerpo. En el movimiento danzado, el pensamiento tiene lugar en el cuerpo –una reflexión del cuerpo al hacerse pensar. “Cuando yo pienso, yo danzo” (Monnier, Nancy, 2005, p. 103).

Aquí, nuevamente, una espacialidad propia de la danza: el pensamiento es espacial; en el sentido en que es espacioso, abierto. La palabra pensar proviene del latín *pensare*, cuya imagen remite a colgar, a pesar. Así, pesar las cosas es cavar espacios dentro del acto de pensar. Cavar, pesar, ponderar... El pensar no está dado. Como dice Walter Kohan, el pensar nace, se genera, se produce a partir del encuentro contingente con aquello que nos fuerza a pensar. “El pensar tiene que ver con propiciar lo nuevo, y lo propio de lo nuevo,

por el contrario, es provocar en el pensamiento potencias de un modelo totalmente distinto al reconocido y al reconocible” (Kohan, 2003, p. 220). Pensar demanda, por consiguiente, un estado de atención, una actitud, movimiento, encuentro, experimentación, problematización. Para ello necesitamos romper, espaciar. Se exige, en consecuencia, coraje –un movimiento contestatario, de creación de espacios. Espacios como fisura estética, como un otro modo de estar: deseo de presencia. Esto es, la voluntad de restablecer un contacto más sensible y corporalizado con los objetos y con las imágenes en sí mismas. Más que un estilo o un modo de formar, se trata de una nueva manera de relacionarse con las imágenes y con el mundo, de otro modo de estar-en-el-mundo –la posibilidad de abandonar toda distancia, toda centralidad y claridad ópticas, para envolvernos en una corriente de impresiones táctiles, hápticas. De aquí la disposición asertiva de José Gil al elaborar la respuesta a la pregunta sobre la tarea del bailarín, dice el autor: la tarea del bailarín es “desvincularse de los modelos sensoriales-motrices interiorizados” (Gil, 2001, p. 73).

La casa: un vagabundear de espacios en permanente aprendizaje

Para muchos, tal vez, el primer obstáculo ante la pandemia: pasar tanto tiempo dentro de casa. Para los artistas, tal vez, el primer impulso para reconocerse de otro modo. Los objetos, que antes componían los espacios cotidianos, manteniendo y garantizando la función habitual de hogar, empiezan a suscitar sentimiento de extranjería. La percepción de las cosas y de su acción induce procesos de invención de sí y del otro –disociando la funcionalidad estricta de los objetos y desmontando la utilización de los espacios establecidos para un uso adecuado. Toda la casa se mueve como un deseo de restablecer un contacto más sensible y corporalizado con los objetos y con las imágenes en sí mismas. La casa se vuelve entonces lugar de invención y experimentación. En ella, las imágenes no solamente son observadas, sino también observan: “la sensación es que soy observado por las imágenes”, dice Felipe Querino (entrevista personal, 8 de septiembre de 2020), uno de los seleccionados en

Danza por el *I Edital Festival Cultura Dencicasa*⁴: *Arte de Casa para el Mundo*, realizado por la Secretaría de Cultura del Estado de Ceará (Secult) durante el mes de abril de 2020.

Según Ernesto Gadelha (2020), el *Edital Dencicasa*, como fue conocido, generó una serie de trabajos de danza desde la casa: clases, documentales, creaciones coreográficas⁵. La casa establece una estructura operacional donde objetos y lugares ejercen y constituyen funcionalidades responsivas. Crear una corporeidad danzante ante este espacio habitual, cotidiano, funcional, impone desde el principio un desplazamiento: el espacio es primero desterritorializado –y será radicalmente desterritorializado, tornándose así propicio para la experimentación. Por tanto, antes, un lugar concreto, delimitado por paredes, puertas, entradas y salidas, calles y avenidas. Después, solamente atmósferas.

La casa porta en sí un imaginario de espacio estricto, con divisiones acordes a la respuesta esperada en cada situación específica –como sustento de soluciones apropiadas de acuerdo con la emergencia de posibles problemas. Ese espacio seguro, imbuido de una cierta construcción mental que afirma su disposición a decisiones asertivas, resolución de dificultades y propicio a estados de calma, al componer el cuerpo danzante en procesos creativos, se disuelve en un torbellino de preguntas, sensaciones y estados de atención –demandando una actitud atencional, concentrada y abierta– la inmersión en el caos, como dijimos anteriormente. En la casa, nada se resuelve estando en ese estado corporal de composición y experimentación. El desencadenamiento de problematizaciones no se agota al encontrar una solución. La casa fustiga, instiga.

4 Realizado durante diecinueve días, con un proceso de selección de 400 proyectos aprobados entre los más de 1,700 inscritos, el Edital Cultura Dencicasa es una acción puntual, en el contexto de aislamiento social, que impactó sobremanera el campo artístico y cultural, cuyo objetivo se centra en promover y poner en movimiento la economía artística, creativa y cultural del Estado ante la situación de emergencia y de enfrentamiento al coronavirus, incentivando la sustentabilidad de artistas, grupos, colectivos, compañías y demás profesionales y empresas culturales de Ceará. Atendiendo a tan solo una parte de las solicitudes presentadas por los foros de lenguajes y segmentos culturales, con miras a fomentar contenidos artísticos para su difusión en plataformas diversas, el Edital contó con una inversión de R\$1 millón de reales provenientes del Fondo Estatal de Cultura. El contenido seleccionado está disponible en plataforma *online*. En total son más de 7 mil 399 minutos de contenido, lo que representa 123 horas de material producido por los participantes de diversos lenguajes artísticos. Consulte algunos trabajos en el sitio: <https://culturadencicasa.secult.ce.gov.br/linguagens-danca-moda-design-fotografia/>

5 Para mayores informes, acceda a: <https://culturadencicasa.secult.ce.gov.br/noticia/trilhasculturais-8-conteudos-de-danca-aulas-coreografias-e-documentario/>

Confinados en su interior, siguiendo los protocolos de aislamiento domiciliario y control de la infección Covid-19, muchos artistas se han ocupado en desarrollar proyectos estéticos que, actualmente, mueven intensamente las redes. La escena, por lo tanto, se construye sin límites de paredes, y sigue todavía poniendo en cuestionamiento el concepto de artes vivas –expresadas como contacto directo, en vivo, entre el público y los artistas. Resistiendo al confinamiento y sobreviviendo a la red, así como volviéndose acontecimiento a partir de lo colectivo, los procesos artísticos-educativos en danza nos llegan como un movimiento cuyo recorrido es el de un aprendizaje permanente –una práctica en el orden del “sí mismo”, o, como gustaba enunciar Foucault, un trabajo de sí sobre sí mismo; el sentido de la enseñanza, pensándolo y practicándolo de otras maneras. Si anterior a las paredes del coronavirus, redes y colectivos ya apuntaban desplazamientos en ese medio, hoy, ante el estado de pandemia, se tiene posiblemente ese camino como la única realidad. El colectivo Nodo, que surgió en el año de 2019 en la ciudad de Fortaleza, es uno de los ejemplos potentes en este contexto.

AÑO 1 del Colectivo. Si ya antes pensábamos, como colectivo, las cuestiones al respecto de imaginar danzas posibles con el otro, a partir del otro, en una perspectiva de intercambio, de construcción conjunta, de estar juntos, ahora parece que existe una urgencia de repensar más intensamente acerca de los nuevos modos de estar conectado con el otro en danza. Nosotros somos NODO Colectivo, una colaboración entre Colombia y Brasil, estamos actuando desde abril de 2019 en la ciudad de Fortaleza. Pensamos a través de la potencia que la palabra Nodo tiene, que puede ser traducida como red. Iniciamos nuestro camino experimentando, entre nosotros, enfoques técnicos de la danza contemporánea en el piso, la improvisación y el contacto improvisación. Sin embargo, esas experimentaciones fueron adquiriendo nuevos propósitos, como el diálogo con la ciudad, lo concreto de la ciudad, las arquitecturas que ésta ofrece, teniendo a la vista las posibilidades de un trabajo corporal en diálogo con esas arquitecturas. Realizamos entrenamientos en algunas plazas de la ciudad para pensar esas prácticas. Organizamos también entrenamientos colectivos con

el anhelo de convocar a practicantes corporales para vivenciar esas posibilidades técnicas con lo concreto a nuestro lado, en un propósito de estar construyendo en colectivo un diálogo en danza. Llegamos, con esto, a realizar una residencia de seis meses en 2019 en el Karthaz Studio, experimentando una investigación corporal a partir de ejercicios que pudieran ofrecer pistas para dispositivos de acciones corporales, involucrando prácticas de mimesis corporal. En fin, acciones que se van consolidando de a poco y colaboraciones que se fueron construyendo con la confianza y la certeza de visibilizar al otro como par, en la misma horizontalidad del hacer, y es a través del impacto que todo esto podría reverberar con lo aprendido. (NODO, 26 de abril de 2020)

Nodo, como plataforma de desarrollo de proyectos formativos, socioculturales y artísticos, surgió en Colombia por iniciativa de Daniela Yara Cantillo Castrillón⁶ en el año 2018. Desde 2019, estando en Fortaleza, Yara ha dirigido al colectivo en acciones diversas a partir de estrategias de trabajos en red, proyectos independientes, colaboraciones entre artistas de diferentes nacionalidades, así como de procesos artísticos-educativos en danza. Uno de los últimos trabajos de Nodo se denomina *Vagamundear*⁷, y fue considerado por el Edital Dendicasa.

Vagamundear es andar sin destino. El andar es resultado de un conjunto de intrincadas relaciones dinámicas. Ocurre simultáneamente en una suspensión y permanencia, en un anclaje y elevación. Un pie queda en el piso mientras que el otro pende, en un equilibrio precario. Se trata de un movimiento cíclico que se compone de variaciones de direcciones, orientaciones e intensidades. En *Vagamundear*, los pies se mueven con los vientos y los ruidos, las fuerzas y las calidades táctiles

⁶ Artista de Colombia. Intérprete-creadora, gestora y productora cultural, formada en Artes Escénicas, Opción Danza Contemporánea, por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de las Artes ASAB de Bogotá. Recibió reconocimientos del Ministerio de Cultura de Colombia en: Práctica Profesional Colombia-Cuba con el Instituto Superior de Artes de La Habana (Cuba), Práctica Profesional Nacional con la Corporación Cultural Atabaques, ICETEX (Instituto Colombiano de Crédito Educativo y Estudios Técnicos en el Exterior) y la Beca de Jóvenes Talentos. Actualmente es Directora General de la Plataforma NODO Mediación Cultural y Creativa (Porto Iracema das Artes, 2020).

⁷ *Vagamundear* está disponible en:
<https://culturadendicasa.secult.ce.gov.br/espeticulos/vagamundear/>

y sonoras: construyéndose como un espacio liso (Deleuze y Guattari, 1997). El tiempo parece quedar suspendido en medio de una respiración que gana espacio en un movimiento de manos. Éstas parecen sobrevivir a la realidad deslizándose en el flujo de agua que cae insistentemente de la regadera de un baño. La humedad del lugar remite a un espacio interior, adentro, mientras que las manos claman una salida, un afuera. En la secuencia, la imagen de un cuerpo sentado en una ventana demarca el espacio entre lo que se ve afuera de esa ventana y lo que se tiene dentro de casa. Esa imagen es interrumpida abruptamente, delimitando una estructura no lineal –especie de corte en el tiempo, ante la insistencia de una mirada que se pretende contemplativa. El corte sigue hacia imágenes de espacios que los pies van trazando en encuentros, relaciones, entradas y salidas, idas y venidas, repeticiones e invenciones. En la escena siguiente, una voz entona palabras que portan sentidos dispersos, resonando con vagabundear, en una errancia que hace desdomesticar la relación casa y cuerpo. Algunas frases permiten reverberar: “el trazo se viene repitiendo”; “mirada de la permanencia invisible”; “hoy la voluntad ha sido reprimida”; “adentro hace ruido, afuera es acústico”. Mientras tanto, un cuerpo danza en movimientos contenidos en el balcón de la casa. La escena se alterna con pies que trazan el interior de la casa, describiendo caminos en el suelo; pero, ahora, con pequeños saltos –como algo atragantado que pulula en caminos que se bifurcan, que se cruzan, que se atraviesan en una maraña de posibilidades sin ningún fin. Los pies saltarines prosiguen más allá de la puerta y salen; delante del cuerpo que danza confinado en el balcón. Al final, un cuerpo en una cama insiste en dormir, de manera simultánea con una voz que lee a Fernando Pessoa: *Porque é que o sono agita* [*Por qué es que un sueño agita*] (Archivo Pessoa, s.f.) –suspensión y permanencia, anclaje y elevación. Dentro de casa, todo puede ser afuera. En permanente aprendizaje.

Vagamundear trata sobre repensar el propio espacio, descubriendo nuevos haceres, nuevas vidas posibles. Invasión por silencios, por ruidos, por momentos de impotencia, de posibilidades potentes, de escucha sobre lo que nos invade, lo que nos espera y sobre lo que es posible vivir estéticamente en el presente. (Secult, 2020)

La pandemia nos ha colocado frente a otra cosa, cuyas problematizaciones generan más preguntas que respuestas. Como en *Vagamundear*, seguimos tanteando el espacio, descubriendo salidas, líneas de fuga, construyendo modos de lidiar con el caos, con el vacío, con lo inconmensurable. Frente a ello, la construcción de un espacio posible para la efectuación de lo que puede venir, una mirada más atenta a las cuestiones que la espacialidad nos remite para dar concreción a la realidad, se hacen necesarias. El espacio, en este sentido, se intensifica: entra en las formas y líneas diversas que integran los procesos de subjetivación, la capacidad que tenemos no solo de transformarnos a nosotros, sino también a la sociedad en la que vivimos –algo que supone asumir el riesgo.

Ciertamente, siempre hemos estado frente al riesgo. Sin embargo, con la pandemia el poder de decisión que creíamos tener ante la vida –como un modo de preservación, limitando el exceso para garantizar la duración, evitando la transformación– parece tener otra disposición. Definir límites a lo que se puede hacer ya no garantiza la preservación de un futuro posible. En consecuencia, el riesgo es inevitable. Estamos, así, como en *Vagamundear*, sentados en la ventana, entre la sensación de una inmensa impotencia –atravesados y constituidos por riesgos; sintiéndonos insignificantes ante los cambios acelerados, sobre todo al lidiar diariamente con las tecnologías; debilitados por la ausencia de relaciones presenciales, en lo cual nuestro cuerpo encierra nuestra subjetividad– y la demanda social de que seamos responsables de nuestra vida y muerte. Impotencia y responsabilidad que se articulan bien con ese estado de crisis que nos lleva por diferentes caminos. Se trata de un momento de ruptura, lo que puede desencadenar tanto un movimiento de creación como de uno de parálisis –bifurcación que refleja las elecciones realizadas en el registro de nuestra existencia.

Correr riesgo, en este sentido, implica no tomar lo intolerable de lo real como objeto de una negación, como algo que debe ser evitado, que no debe ser experimentado, por albergar desmesuradas fuerzas e intensidades desestabilizadoras en nuestro presente. Por el contrario, ese riesgo supone una actitud (ética) de escucha y acogida de las fuerzas e intensidades que operan en los silencios, ruidos, texturas, en la experimentación con y en los procesos mutacionales de lo real, incluso afirmando su casualidad, su contingencia, en su positividad, es decir, en su virtual potencia de abrir a nuevos posibles.

El cuerpo danzante movido por una actitud atencional, concentrada y abierta, envuelto en una corriente de impresiones táctiles, hápticas, “repiensa su propio espacio” –una reflexión del cuerpo al hacerse pensar– “descubre nuevos haceres” y construye “nuevas vidas posibles”. Errante, ese cuerpo se revé y se descubre otro en sus obras. Ésta es la fuerza que potencializa el movimiento cuyo camino es el de un aprendizaje permanente, una práctica en el orden del sí mismo: una actitud que consiste menos en buscar lo que es el cuerpo, o sea, un verdadero cuerpo, que explorar lo que puede el cuerpo –en otras palabras, explorar sus múltiples potencias de ser– una experimentación arriesgada, peligrosa, visto que deja de lado el dudoso confort de lo que ya se tiene, cuyo ímpetu no se conjunta con la mera conservación de lo ya existente, con la mera conformidad con lo ya instituido y con la repetición de lo mismo; y apostando a un mayor deseo posible de potencializar la vida, diferenciándola, multiplicándola, volviéndola alegre, a pesar de la tragicidad que le es inherente. Tal vez radique ahí lo que busca o lo que toca el espectador que no danza; reactivar sus propias potencias para la danza.

Referencias

- Arquivo Pessoa [Arquivo Pessoa]. (s.f.). *Porque é que um sono agita*.
<http://arquivopessoa.net/textos/2219>
- Borges, J. L.. (1995). *Ficções*. São Paulo: Globo.
- Brown, W. (2019). *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Editora Filosófica Politeia.
- Courtine, J.-J. (2016). *História do rosto: exprimir e calar as emoções*. Petrópolis-RJ: Vozes.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Platôs*. (Vol 5). São Paulo: Ed 34.
- Fabbri, V. (2000). Danse contemporaine et disparition. En Brossat, Alain, Déotte, Jean-Louis (dir.). *L'époque de La disparition*. París: L'Harmattan.

- Fischer, M. (2009). *Jean-Luc Nancy: la danse comme pensée*. In: Gioffredi, Paule (dir.). *À l' rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistance*. Paris: L'Harmattan.
- Foucault, M. (2013a). *De espaços outros*. *Estudos Avançados*, 27(79), 113-122. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>
- _____ (2013b). *O corpo utópico; as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.
- Gadelha, E. (2020). *#TrilhasCulturais 8 conteúdos de Dança: aulas, coreografias e documentário*. Cultura Dendicasa. (10 de julio de 2020). <https://culturadendicasa.secult.ce.gov.br/noticia/trilhasculturais-8-conteudos-de-danca-aulas-coreografias-e-documentario/>
- Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- _____ (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- _____ (2018). *Caos e ritmo*. Portugal: Relógio D'Água.
- Harari, Y. N. (20 de marzo de 2020). *The World After Coronavirus*. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/19d90308-6858-11ea-a3c9-1fe6fedcca75>
- Kastrup, V. (2001). *Aprendizagem, arte e invenção*. *Psicologia em Estudo*, 6(1), 17-27. <https://doi.org/10.1590/S1413-73722001000100003>
- Kohan, W. O. (2003). *Infância. Entre educação e filosofia*. Belo Horizonte: Autentica.
- Kumar, K. (1987). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lesage, B. (1993). "La danse – fondamental et universel: le corps (é) mouvant". En *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse, colloque du Collège International de Philosophie*. Paris: Germs.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições.
- Monnier, M. y Nancy, J.-L. (2005). *Allitérations: conversations sur la danse*. Paris: Galilée.

- Nancy, J.-L. (1993). *Le sens du monde*. Paris: Galilée. Nancy,
- _____ (2004). “Entretien avec Jean-Luc Nancy”. En *Rue Descartes n° 44 Penser la danse contemporaine*. Paris: PU.
- NODO [@nodo]. (26 de abril de 2020). *1 ANO do Coletivo*. Instagram. https://www.instagram.com/p/B_dr5HdlXql/?igshid=1rqsfkfftrsas
- Porto Iracema das Artes, Escola de Formação e Criação do Ceará. (21 de febrero de 2020). *Arte e América Latina serão tema de roda de conversa no Porto Iracema das Artes*. <http://www.portoiracemadasartes.org.br/arte-e-america-latina-serao-tema-de-roda-de-conversa-no-porto-iracema-das-artes/>
- Querino, F. (2020, 8 de septiembre). *I Edital Festival Cultura Dedicada* (entrevista concedida a Primo, R.).
- Secult Ceará. (10 de junio de 2020). *Vagamundear*. [Archivo de vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=tVgLmSz2ToY&feature=emb_logo
- Sennet, R. (2001). *Carne e pedra*. Río de Janeiro: Record.
- Serres, M. (2017). *Tempo de crise*. Río de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Sibilia, P. (2012). *Redes ou paredes: a escola em tempos de dispersão*. Río de Janeiro. Contraponto.
- Souza, J. y Venturini, J. (junio de 2020). *Tecnologias e Covid-19 no Brasil: vigilância e desigualdade social na periferia do capitalismo*. <https://br.boell.org/pt-br/2020/06/04/tecnologias-e-covid-19-no-brasil-vigilancia-e-desigualdade-social-na-periferia-do>
- Vagamundear. (2020). <https://culturadedicada.secult.ce.gov.br/espeticulos/vagamundear/>
- Žižek, S. (2017). *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Río de Janeiro: Zahar.

Enredada en una corpo -escritura-oralidad ante la liturgia neoliberal¹

Natalia Orozco Lucena
Investigadora independiente, Colombia

Estar a la altura de ese tiempo y de ese cuidado para decir de la manera más precisa posible aquello que sofoca y que produce un nudo en la garganta y, sobre todo, lo que está aflorando frente a aquello para que la vida recobre un equilibrio; ¿no será ese el trabajo del pensamiento propiamente dicho? ¿No estará exactamente en eso su potencia micropolítica? ¿No será eso lo que define y garantiza su ética? ¿Y, en sentido más amplio, no será eso en lo que finalmente consiste el trabajo de una vida? (Rolnik, 2019, p.19)

En la postura encuentro mi contradicción

Esta escritura ha iniciado unas cinco veces. Esto ha sucedido, de seguro, por mi forcejeo constante con la letra, pero también porque el escenario actual no es propiamente un acontecimiento, una perplejidad sin límites, sino el reflejo incandescente de lo que veíamos venir, pero nos esforzábamos en no atender. El comenzar

¹ Esta escritura se va tejiendo a partir de dos voces simultáneas: la que se encuentra en el cuerpo del presente texto y otra intercalada en el texto y enmarcada por un recuadro de color gris. Pero así mismo, está escrito por la tierra que me procuran la multitud de voces pensantes y actuantes, que en adelante se irán mencionando en este lugar del texto en sintonía con el momento de su aparición. Quiero agradecer a Rodrigo Estrada, amigo, coreógrafo, escritor y bailarín colombiano, quien me acompañó a desenmarañar el enredo de mi escritura para poder transitar con más aire entre las letras, los silencios, las rabias y la danza.

varias veces esta escritura se debe a que en cada párrafo alguien o algo aparece para interrumpir; aparecen los humanos, y muchas veces las mismas plantas, y hasta los dioses que alguna vez ocuparon mi curiosidad, pero cuya presencia hoy se nubla con la veracidad de la tierra. Y entonces me dejo permear por las mujeres que hoy me hablan al oído, y sus preguntas me hacen comenzar una y otra vez; como las sirenas a Butes, me hacen ejercer la política de la danza: “¿Y qué es la música? El baile. ¿Y qué es el baile? El deseo de levantarse de modo irreprímible” (Pascal, 2011, p. 21)².

Los tiempos de urgencia, el presente en crisis, la eclosión de toda especie de fuerzas reactivas y las condiciones en las cuales la vida se ha hecho invivible son problematizaciones que pensadoras-tejedoras han puesto sobre nuestras acciones mucho antes de este apremiante año 2020. La pandemia nos fuerza a pensar en la agonía social, ética y ecológica –una agonía de alcance mundial–, y por tanto me resisto a reducir la pandemia a la violenta expansión del virus, que sin duda ha atemorizado nuestros cuerpos e instalado una muerte masiva e intempestiva, deteniendo los duelos y su necesaria experiencia para convivir con la pérdida. Ante un mundo agónico, Donna Haraway (2019) nos invita a *seguir con el problema*, a aprender a estar verdaderamente presentes como bichos mortales entrelazados a una multitud de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados; ante el habla que se enreda en el maquillaje retórico de la dominación, Silvia Rivera Cusicanqui (2018) me susurra al oído que el asunto es el cuerpo de la palabra y gesto de poner la voz; en medio de la convulsión mundial reactiva de los dominios capitalistas y neoliberales, Suely Rolnik (2019) desafía mi micropolítica “artística”, señalando con su boca roja el derecho a la vida como potencia creadora, como dramaturgia social para reapropiar las fuerzas vitalistas expropiadas por el régimen colonial-

² “Resulta que el viaje de Jasón precede al mundo aqueo. Este mito es mucho más antiguo que los cantos que cuentan la navegación de Ulises.

Homero decía que las Sirenas llenaban el alma de Ulises con un *deseo de escuchar* en estado puro.

Apolonio dice, con más radicalidad todavía, que las Sirenas llenan el alma más arcaica de Butes con un *deseo de aproximarse* en estado puro.

Hechizan al joven Argonauta con una atracción que lo *proyecta* hacia ellas.

Was ist Musik? Tanz.

¿Qué es la música? El baile.

¿Y qué es el baile?

El deseo de levantarse de modo irreprímible” (Pascal, 2011, p. 21).

capitalista; y la ineludible relación que la escritura de Judith Butler (2017) teje entre pensamiento, performatividad y política me anima a insistir en lo que allí aún es posible hacer emerger³.

Las atenciones al oído han podido ser porque las provocaciones que emanan pueden rebotar en los espacios que otras mujeres, cómplices de mi existir, me han abierto para hilar despacio entre la palabra, el movimiento y la vida, en medio de este inconmensurable 2020. Así ofrendo esta escritura a tres mujeres de la danza colombiana, a Sofía Mejía, Bellaluz Gutiérrez y Margarita Roa, quienes, desde los territorios de lo cultural, lo creativo y lo pedagógico, han sido generadoras de aperturas constantes, y hoy su danza extendida se resiste a desaparecer, agarrando la vida desde sus siempre posibles e impertinentes conexiones⁴.

Mencionar tantas mujeres en el inicio de esta escritura puede ser soberbio para unx que otrx; una disparidad en los terrenos epistemológicos; una advertencia temprana del talante feminista de lo que se intenta rodear. La mención es más bien una insurrección, una necesidad vital de acentuar mi imposibilidad de derivar en solitario y advertir que, tanto las inquietudes como las posibilidades que cada conexión me ha procurado, no han hecho más que activar la vida en tiempos de incertidumbre, y abrazar lo que discurre cuando la política del encierro y el distanciamiento se vuelve un mandato de la crueldad en la configuración de un mundo extremadamente desigual. Me pregunto, de la mano de Butler (2017), si, a pesar del confinamiento y la instalación del control

3 A lo largo del texto estas cuatro pensadoras han provocado conexiones con la danza y me han permitido considerar reflexiones en torno a la política pública de la danza en Colombia, en tanto que me implica como hacedora de la danza y como viviente en busca de otros posibles agenciamientos entre cuerpo, lugar, vida, pensamiento y colectividad. Al final del artículo, refiero los textos de las autoras que acompañaron la reflexión durante el desarrollo de la presente escritura.

4 Sofía Mejía, coreógrafa, bailarina de danza contemporánea, artista interdisciplinar y gestora colombiana. Actualmente es docente de planta en materias referentes al cuerpo y al performance, y directora de la División de Cultura del Bienestar Universitaria de la Universidad Nacional de Colombia.

Margarita Roa Vargas es coreógrafa, bailarina e investigadora de danza contemporánea. Actualmente es editora de la revista de artes escénicas <http://www.elcuerpoespin.com.co/>, profesora en Arte Danzario de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital en Bogotá, Colombia, y realiza los proyectos de danza de forma independiente.

Bellaluz Gutiérrez de la Torre es co-fundadora de la Fundación Danza Común y actualmente se desempeña como directora y bailarina de la compañía Danza Común, en donde se formó como bailarina de danza contemporánea en el programa de formación de la compañía y en el Centro Nacional de la Danza, en París.

policivo sobre el movimiento y los cuerpos, aún podemos inventar nuevas estructuras sensibles de resistencia y agenciamiento⁵.

Estas voces y cuerpos pivoteantes han puesto a andar una artesanía del pensar en el constante devenir de la vida anclada a la danza y a sus porosas maneras de asirse en mi cuerpo. Aunque escriba desde una *posición*, intento estar más atenta a *lo postural* de mi palabra, a los soportes que habilitan el movimiento de mi enunciación. Los hilos que tejen este cuerpo que escribe provienen de muchos lugares, órdenes, tiempos y experiencias, y seguro de muchos olvidos; seguro su disparidad provoca uno que otro nudo. La contradicción la he requerido siempre para bailar y escribir, pues me ha permitido vérmelas con el nudo de la garganta y anidar cada tanto la palabra consonante con este cuerpo rabioso que la danza me hace bailar.

Este momento llamado “pandemia”, no obstante, se me impuso justo después de una serie de decisiones, mías y de otros, que me hicieron retornar a la siembra, al compostaje, al tejido, por consiguiente al cuerpo, al amor, la amistad y la escritura. Pensando con Boaventura de Sousa Santos (2010), un movimiento artesanal y de retaguardia ocurre, discurre, incurre y se escurre por esta escritura; la existencia se pone en palabras no más que por la condición de ser una testiga implicada. Sumarme a esta polifonía de voces y de gritos que las editoras han suscitado, abrigándonos de preguntas provocadoras⁶ en torno a la maraña actual de danza,

5 Cuando Butler desconfía de la noción de democracia como expresión de una mayoría emergente se pregunta: ¿qué es lo que verdaderamente mantiene a un grupo unido?, ¿cuáles son las reivindicaciones comunes?, ¿qué es lo que consideran injusto e inasumible desde el punto de vista vital?, ¿qué cambios puede llegar a impulsar la visión colectiva de las cosas? Estas preguntas permiten quizás avanzar, como ella lo menciona, en otras formas de pensar y crear espacios de deliberación, cuando el lugar de reunión está negado. Un cuerpo privado de movilidad es un cuerpo privado de otros derechos, entre ellos la reunión. Y, por lo tanto, considerar la potencia de actuar desde la vulnerabilidad misma de los cuerpos como capacidad de agencia es ya una manera de intuir nuevas infraestructuras sensibles.

6 Las editoras Hayde Lachino (México) y Lúcia Matos (UFBA - Brasil) del primer volumen *Danza en tiempos de crisis y de re(exis)istencia* de la Colección Composiciones para el disenso: perspectivas de la danza en América Latina, provocaron esta escritura a partir de diversas inquietudes, de las cuales traigo a colación aquellas que movilizaron mi enredo:
- ¿Cómo potenciar el papel del arte, en general, y de la danza en tiempos de catástrofes que son resultado del neoliberalismo?
- ¿Cómo podemos pensar en la diferencia del cuerpo que baila en tiempos de crisis y pandemia, cuyas experiencias encarnadas, en sus singularidades, se ven complejizadas por las desigualdades sociales, políticas, económicas, educativas, culturales y de acceso, en los sistemas de salud existentes en los países latinoamericanos? ¿Hasta qué punto es universal?

política, precariedad, cuerpo, confinamiento, virus, pandemia, violencias estructurales, sospechas, incertidumbres, territorios, memorias, entre otros, es una oportunidad para desanudar el nudo de la garganta, para atender a lo sedimentado, para hacerme una rendija por la cual mirar hacia atrás y ejercer una labor teórica *entrañable* que me permita poner de nuevo el cuerpo presente.

Podría nombrar mi *posición* marcando mi georeferenciación, diciendo que soy colombiana, mujer blanca, en busca de los rastros de los indígenas lucenas del Tolima, de donde posiblemente proviene parte de mi familia; hacedora de la danza, madre, crecida de la leche de una familia de clase media de Bogotá; que por los encuentros con los libros y ciertas músicas, al final de mi adolescencia, me encontré con la filosofía y la danza; que, entre nomadismos del saber y de la danza del norte global y migraciones amorosas, me tropecé con la danza contemporánea; que el tropiezo con la improvisación me desencajó de lo que me ‘correspondía’ atender como bailarina, y la voz, impertinente como siempre, re-tumbó en mi decir y me puso una cita con el psicoanálisis y con su insistencia por rodear la huella; y que hoy (en realidad, desde hace tanto tiempo...) mi *posición* está extraviada, atendiendo a las informaciones que me vienen de lo postural, del Sur, pero también a aquellas que no me vienen, las cuales no logro reconocer, como si un gran olvido o una ausencia constituyeran en gran medida mi identidad. Este extravío ha sido, sin embargo, una apuesta por performar la vida, por preferir las fermentaciones poéticas de lo dispar a las asepsias pasteurizadas de la clarividencia.

Los años corren, pero el tiempo se resiste a ir con la misma velocidad, y, peor aún, se resiste al orden secuencial del número, pues lo primero que seguro pasó es ahora lo último del cuento y, por lo tanto, un posible comienzo. Por lo pronto recuerdo que hace treinta y ocho años, en los años ochenta, mi familia y yo vivíamos en las laderas de la ciudad de Bogotá, por la localidad de Usaquén, y recuerdo que cada semana llegaba a la casa José, el señor de las vacas, con la cantina de leche recién ordeñada por él en el potrero de la

- ¿Qué micropolíticas se generan en las prácticas artísticas como resultado de diferentes escenarios de crisis?

- En el campo de la macropolítica, en los contextos latinoamericanos, las políticas culturales y educativas –frente al escenario de diferentes crisis, incluida la pandemia–, ¿describen posibles respuestas en relación con el trabajo y la precariedad en el campo de la danza?

- ¿En qué medida los estados de crisis –políticas, económicas y sociales– han tensado la creación en danza en contextos latinoamericanos?

esquina. Yo recuerdo su textura espumosa, pero sobre todo recuerdo una infancia colmada del sabor de la leche caliente con panela, la leche fría con bocadillo, la leche en el sorbete de banano, la leche con pan en la tarde, la nata de leche, el arroz con leche; éramos unos lecheros. Los años pasaron muy rápido. El tiempo que mi memoria guarda de esos años de infancia es fantástico: jugando a las escondidas mientras un señor de camisa blanca se escondía a dos metros de mi escondite por algo que acababa de hacer; un árbol crujiendo en mi ventana y de allí saliendo el Flaco Agudelo (un comediante colombiano); mis hermanos y yo subiéndonos a los árboles gigantes donde nos inventábamos casas; los árboles de peras de doña Pina, una señora muy brava y tacaña; los pollos que nos regalaron y que a los pocos días murieron por un gran aguacero... A José no se le vio más, menos su leche; el potrero de la esquina se convirtió muy pronto en un edificio de apartamentos y Cedritos se fue volviendo un barrio de la clase media de Bogotá. La leche ya no se conseguía en la esquina sino en la tienda de *Don José*, pues ya en mi adolescencia se decía que la leche recién ordeñada era muy nociva para la digestión y que la pasteurizada mantenía intacta su configuración nutritiva y venía *más limpia*. El principio de la profilaxis se integró a los diferentes *ires y venires* de la vida cotidiana. La leche de la tienda del *Don* no tenía la textura que tenía la leche de José y pronto se acabó mi gusto por la leche y, al final de mi adolescencia, la dejé de tomar. El tropiezo con la danza y la filosofía me introdujeron sin saber en nuevas asepsias, como que la danza que se bailaba en el centro del país era la profesional y como que la historia del pensamiento provenía de los griegos. ¿Cómo fue que se introdujo una abyección por la leche que no hacía daño? ¿Qué tanta profilaxis se ha ejercido en mi memoria, para imponer una demanda sobre lo que no se carece y represar lo que vitaliza sin restricción? ¿Qué de este cuento aún insiste en no contarse? O, ¿qué insiste en no cortarse? ¿Cómo fue que conociéndome (¿?) como laica, la liturgia naranja se impuso como mi redención?

Esta preferencia no supone una inocencia, todo lo contrario, y, siguiendo con el problema, *implica una proposición arriesgada en una incesante contingencia histórica relacional*, pues este tiempo nos pone a “pensar con” (Haraway, 2019). Entonces con Haraway intento atender a las materias con que pienso, a las historias que cuento, a las relaciones que hago, a las descripciones que escribo, evitando el peligro de la generalidad. Todo esto importa, y entonces

el tiempo de la escritura se ralentiza, y pareciera que, al igual que cuando disminuimos la marcha de nuestro paso, siento de nuevo el desequilibrio. Sismografiar el movimiento de escribir como el de danzar en el mismo momento de su ejercicio es quizás la vía que he encontrado para rastrear los nudos que aprisionan el aire y la voz.

Hay un cuento que se escribe de forma simultánea y que, en este escrito, aparece cada tanto entre esta letra. Ese cuento se cuenta enredado a esta escritura postural, pues es fuente y como toda fuente se va a dar el permiso de comenzar una y otra vez para no olvidar que los impulsos pequeños de esta escritura, como los del cuerpo, están presentes e insisten en movernos en alguna dirección. Al pie de estos dos cuentos, comparto de manera específica las referencias y voces de otrxs con lxs cuales, con esta escritura, intento emerger.

La liturgia naranja de la redención cultural

Introducir el asunto de la economía naranja⁷ en Colombia me exige intentar seguir la trama que su extraña fuerza *innovadora* urde en las fibras de la danza y los movimientos artísticos y culturales del país, y por lo tanto organizar la rabia que de entrada su enunciación me produce. Las estrategias de sostenibilidad de las prácticas artísticas y culturales en el país, manifiestas en las políticas públicas nacionales, no son ajenas a los procesos de globalización que desde los años sesenta integraron de manera urgente lo cultural a la estrategia del desarrollo económico global. Desde los inicios del Ministerio de Cultura de Colombia (1997), una diversidad de políticas sectoriales alrededor de la relación economía-cultura han sido enunciadas bajo la conceptualización transnacional de *emprendimiento cultural, industrias creativas y culturales, economía creativa*, entre otros. Esta relación entre economía y cultura se empodera en la década de los setenta, cuando los discursos totalizantes de la UNESCO se acentúan promoviendo la cooperación internacional cultural, los patrimonios de la humanidad y la coordinación del desarrollo cultural con el desarrollo global. Y por

⁷ De acuerdo con la definición proferida por el Ministerio de Cultura de Colombia, la economía naranja es "un modelo de desarrollo en el que la diversidad cultural y la creatividad son pilares de transformación social y económica del país, desde las regiones. Este modelo cuenta con herramientas de desarrollo cultural, social y económico. Se fundamenta en la creación, producción y distribución de bienes y servicios culturales y creativos, que se pueden proteger por los derechos de propiedad intelectual". Obtenido de: <https://economianaranja.gov.co/abc-economia-naranja/>

lo tanto, los procesos de institucionalización cultural en Latinoamérica no quedan inermes frente a estos mandatos. Colombia, partícipe de la Conferencia Mundial de Cultura en Venecia (1970), se sintonizará con la idea de la inserción de “la cultura” en el desarrollo económico del país, y continuará fortaleciendo el proceso de institucionalización de “la cultura”, que, en el año 1997, se consolida con la creación del Ministerio de Cultura de Colombia. Esta consolidación será posterior al proceso de la Asamblea Nacional Constituyente que promulgó y sancionó la Constitución Política de Colombia de 1991, y en la cual se declara por primera vez a Colombia como un Estado social de derecho. No obstante, la alineación con las fuerzas globalizantes del desarrollo económico en condiciones asimétricas configurará una estructura institucional cultural más consecuente con el mandato transnacional que con los procesos pluriculturales del país. El modelo de desarrollo económico globalizante de los setenta reconoció a la cultura como una estrategia para el desarrollo humano y, por tanto, como oportunidad de expansión del modelo económico capitalista⁸. Ahora bien, con la implementación del Plan Nacional de Desarrollo de Colombia, *Pacto por Colombia, pacto por la equidad* (2018-2022), la economía naranja se comprende como un pilar fundamental para el fortalecimiento de la economía nacional. El capital económico de la economía naranja concentra su atención en el potencial artístico, creativo y tecnológico del país.

La chispa naranja no ha llegado entonces repentinamente con el gobierno de Iván Duque (2018-2022), como tampoco lo ha hecho el distanciamiento social con la pandemia. Como se ha advertido, un terreno previo y globalizador tuvo que abonarse para que los movimientos artísticos y culturales hoy vean con mayor claridad las líneas que separan sus procesos culturales e interdependientes de las implementaciones institucionales de orden nacional, que cada vez se alejan más de una política de la dignidad de la vida, de los derechos culturales, para desplegar como política pública de lo cultural estrategias crediticias, que mantienen y fortalecen las lógicas de subordinación, asimetría, desigualdad y precarización de los agentes culturales y artísticos del país. Sin embargo, el mandato de la *generación de riqueza* se celebra por otros sectores productivos del país con bombos y platillos.

⁸ Para ampliar la contextualización de la política cultural en Colombia entre los años sesenta y setenta, remitirse al *Compendio de Políticas Culturales, Ministerio de Cultura, República de Colombia*, compiladas por el investigador colombiano German Rey. <https://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf>

Ahora bien, unas formas de enunciación han acompasado el discurso de la Economía Naranja para que su instalación se consolide como “la forma” de hacerle frente a la precarización de las artes y los movimientos culturales en Colombia. Vuelvo otra vez a la fuente. Cambiar la leche de vaca por la pasteurizada no respondía a un propósito aislado de salud pública, sino que estaba integrado a un proyecto económico más grande, a la gestación de una clase media que tenía que endeudarse para robustecer los procesos de expansión urbana de las ciudades. Me re-tumban las voces automáticas de la predicación naranja y su *ADN o Áreas de Desarrollo Naranja*. José, el de las vacas, no se vio nunca más por Cedritos; mi familia tuvo que salir a finales de los noventa y el negocio de la construcción fue muy próspero en esta zona de la ciudad. No pudimos imaginar cómo los proyectos de infraestructura urbana pronto serían *la innovación* en las políticas culturales, y el cemento la poética de la política pública cultural, tan actual en esta llamada nación Colombia⁹.

La institucionalidad pública colombiana activadora del campo cultural y artístico es relativamente joven en relación con los agenciamientos artísticos y culturales que se han sostenido en los diversos rincones del país, y en relación con las apuestas públicas institucionales que se ejercieron desde los años cincuenta en diversos países de Centro y Suramérica. Volviendo a las décadas de los sesenta y setenta, e influenciada por el modelo ministerial de la cultura de Francia y por las directrices de la UNESCO, Latinoamérica entrará en lo que Juan Luis Mejía, investigador y asesor de cultural en Colombia, llama una “nueva racionalidad del Estado”¹⁰. Las diversas instituciones culturales que se empiezan a gestar desde el siglo XVII, como bibliotecas, teatros, museos, archivos, entre otros, serán agrupadas en una sola organización. Y esta nueva racionalidad, demandada por las lógicas europeas como la UNESCO y el Ministerio de Cultura de Francia, distribuirá la acción cultural en tres focos de atención, a saber: la conservación del patrimonio cultural, el fomento a las artes y la difusión cultural. Con esta reagrupación de la acción cultural, se

⁹ Los términos en cursivas utilizados en el presente párrafo son retomados de documento digital Política Integral - Economía Naranja - Colombia. <https://economianaranja.gov.co/media/44plbwkr/bases-conceptuales-econom%C3%ADa-naranja.pdf>

¹⁰ Para ampliar el contexto de la política cultural en Latinoamérica, remitirse al *Compendio de Políticas Culturales, Ministerio de Cultura, República de Colombia*, compiladas por el investigador colombiano German Rey: <https://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf>

empiezan a generar las secretarías de cultura, subsecretarías y viceministerios de cultura en diversos contextos latinoamericanos. En el caso colombiano, es a finales de los sesenta, en el año 1968, que se crea el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) pero como una entidad adscrita al Ministerio de Educación. Y es solo hasta el año 1997 que se crea un ente estatal nacional para el desarrollo cultural y artístico del país: el Ministerio de Cultura de Colombia. Este nacimiento bajo las faldas del sector educativo hará que la institucionalidad cultural vaya creciendo y alimentándose de las desigualdades estructurantes que operan en la educación y que están relacionadas con la conformación de un Estado centralista, en los que la distribución de las oportunidades está atravesada por un asunto de raza, clase y género.

En el año 1991 la Constitución Política de Colombia establece el Estado Social de Derecho que articula la cultura como derecho fundamental y proclama del reconocimiento de la diversidad cultural del país; seis años más tarde, con la Ley 397 del 7 de agosto de 1997 se crea el Ministerio de Cultura de Colombia. Desde sus inicios, una clara diferenciación entre políticas de conservación y salvaguardia del patrimonio cultural, y políticas de fomento al librepensamiento y diversidad cultural y artística, sintonizó las dos dimensiones que permitirían integrar las lógicas capitalistas a la institucionalidad cultural: identidad y economía. Así, la apremiante apertura económica del país de los años noventa no pasó inadvertida en la consolidación de la política pública cultural y, por lo tanto, formas diversas de incentivar económicamente las artes y la cultura incluían ya la estrategia crediticia como una manera de fomentar el hacer artístico y cultural del país¹¹.

Sin pretender hacer balance de la política pública cultural, durante estos veintitrés años de despliegue institucional a nivel nacional, territorial y local, puedo advertir, en tanto testiga implicada, que el camino de insistencias, más individuales que colectivas, ha logrado poner en la agenda pública necesidades del orden de la producción, que han activado diferentes agencias del campo cultural y artístico. No obstante, lo que ha logrado posicionarse

¹¹ Con la Ley 397 de 1997, el Estado Colombiano, de acuerdo con la Constitución Política de Colombia, sanciona la conformación del Ministerio de Cultura de Colombia y se dictan las normas relacionadas con el patrimonio cultural, el fomento y el estímulo a la cultura. Para mayores detalles seguir el siguiente link: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=337>

es lo que ha estado a la base de la institucionalidad: identidad y economía. La vida, la que se gesta y se cuida en los hilos de los activismos¹² y los movimientos culturales, aquella que desnuda sus rabias agenciando la reciprocidad, el retorno de lo que se consume, la autonomía productiva, las soberanías estéticas, no pudo tener lugar en el binarismo conservador del mercado; es más, para la institucionalidad, esta vida está carente de algo que no hace posible su legitimidad: su formalización. En Colombia, desde hace mucho tiempo, el argumento de la precarización por parte de la institucionalidad cultural es la falta de formalización de los actores culturales. Y la formalización es una demanda que, desde la gestión pública –de la cual fui parte–, exige el deber de configurar existencias jurídicas que permitan entrar en la dinámica de la competencia propia de los circuitos del mercado. Pero esta exigencia, primero, es claramente excluyente al no tener en cuenta las asimetrías estructurales de la sociedad colombiana relacionadas con la ausencia de mínimos vitales para toda la población, el conflicto armado, el desplazamiento forzado, las grandes brechas de acceso a la educación, al desarrollo laboral, a una vida digna; y segundo, es violentamente opresora al configurarse solo en concordancia con las fuerzas del mercado. Los cuerpos han requerido del baile para lanzar un g(rito) de existencia, para hacerse ver, hacerse oír, hacerse tocar y estas existencias, como tantas otras, son negadas cuando la urgencia vital se pone únicamente en clave de mercado. ¿En un Estado Social de Derecho, la formalización no debería ser, por el contrario, un derecho?, ¿un derecho al mínimo vital?, ¿un deber del Estado de reconocer los agentes y movimientos que sostienen el entramado cultural del país?, ¿un reconocimiento que no se reduce únicamente al aumento de presupuestos para el fomento de las artes y “la cultura” o la sostenibilidad cultural desde la exclusiva mirada del endeudamiento? La demanda por la formalización por parte de la institución es, en este sentido, consecuente con la generación de riqueza del modelo capitalista y que hoy se viste de naranja; la demanda por la formalización no aboga por el reconocimiento de un campo vital configurado por soberanías estéticas, epistemológicas y económicas; no aboga por la pluralidad de formas de vida que

¹² *Artivismos* es un término que tomo prestado del texto de “Armas Carnales” de Karina Bidaseca, con el cual Bidaseca acentúa los activismos feministas de lxs artistas del Sur y su necesidad de situar las corpo-bio-políticas de su accionar artístico (Bidaseca, 2018, p. 24).

están incursas en lo que comprendemos como movimientos culturales y artísticos, los cuales definen sus modos de producción, se configuran en medio de enmarañamientos epistemológicos y sensibles diversos y cambiantes. La formalización demandada hoy es, más que nunca, un ejercicio forzoso de adaptación a las reglas del mercado globalizado y con ello, una continua desaparición de múltiples procesos culturales y artísticos¹³.

Dos fantasías se ponen en disputa y los deseos se contraponen. La fantasía colonial de mercantilizar la cultura y la fantasía de emancipar la vida de los modelos impuestos histórica y económicamente vigentes en nuestros deseos. Aprendimos a mirar para fuera, es decir, a desear expandirnos, como las carreteras o las infraestructuras, en medio de una precarización social discriminada que un sector no podía resolver sin una acción realmente estatal consecuente con la polifonía de realidades culturales y sociales.

Mientras nuestras vistas miran todo el tiempo el *más allá* y ejercen una tiranía sobre los demás sentidos, se anula la posibilidad de una vida aquí y ahora, de una vida remendada con nuestros propios cordones y, por lo tanto, digna de ser vivida. Desde la conformación del Ministerio de Cultura de Colombia hasta hoy, los pilares de la preservación del patrimonio y el fomento de las artes y la cultura se cifran desde la binariedad identidad-economía. A partir de aquí, la demanda de *la formalización de los agentes culturales*, por parte de un Estado que desde sus inicios puso en el horizonte del fomento un modelo de economía capitalista, adquiere sentido.

Este modelo subyacente en las políticas públicas, sintonizado con la necesaria entonación de los derechos y deberes culturales, tiende cada tanto su atención a los agenciamientos culturales para encontrar puntos de encuentro; sin embargo, la gentrificación institucional de lo cultural, su configuración centro-periferia, creció sin oídos para escuchar, ni piel para tocar la densidad polimorfa del territorio colombiano, las *insurgencias* creativas y afectivas, las soberanías estéticas, éticas y políticas de las diversas maneras de articular comunidad desde el hacer

13 "Se puede decir que la cultura permite a las comunidades ser más resilientes; en el fortalecimiento de la identidad y los valores locales se encuentra una posibilidad para adaptar el mercado globalizado a los términos de las comunidades y sacar beneficio de éste. Una mayor conciencia de los valores culturales permite a las personas convertirse en agentes de su propio desarrollo". Consejo Nacional de la Economía Naranja (2020). Cap. 2 Pilares para una política de sostenibilidad de la cultura y la creatividad. *Política integral economía naranja Colombia* (p. 15). Obtenido de: <https://economianaranja.gov.co/media/44plbwkr/bases-conceptuales-econom%C3%ADa-naranja.pdf>

cultural y artístico de este territorio. Esta forma de institucionalidad no puede aliarse con la vida que emerge de formas rizomáticas, pues su apuesta por establecer una identidad que sea amable con las fuerzas del mercado no tiene tiempo para enredarse, para fermentarse con el hacer artesanal de los procesos sensibles e invisibles que performan y hacen vivible la vida (Haraway, 2019)¹⁴.

El retorno al cuento de la leche insiste en esta escritura para señalar de forma apremiante la diferencia entre aquella disparidad que choca cuando en el encuentro de dos o más fuerzas se mantienen las intensidades de la contradicción, y la impostura de las chispas de la innovación en la que se nos presentan fuerzas como necesarias y redentoras, inventando carencias, disfrazando violencias e instalando el olvido de lo remoto, para demandar la invención de nuevas fantasías. Como seguramente muchas familias de la clase media colombiana de los años noventa, mi padre y mi madre pronto salieron de dichos proyectos de urbanización diseñados para *la felicidad del endeudamiento*. A mí, por otro lado, pronto la danza me sacó de la casa. Entre bailar y pensar me fui alejando del destino de la pasteurización familiar, profesional, disciplinar. Pero como seguramente seguirá pasando hasta morir, al cabo de un tiempo me fui dando cuenta de que las rutas que recorría entre sensibles y epistemológicas no me libraban de la profilaxis de la que procuraba huir, pues en las fantasías que producía la danza que bailaba y la filosofía que *consumía*, se filtraban *los distritos creativos de la felicidad*, los cuales coloreaban mis deseos de *ser bailarina y ser filósofa*. Contemporáneamente, quizás no en el mismo tiempo, la *danza contacto* me enredaba y exigía, de mí, atención, agudizar la emergencia del cuerpo que ve tocando, escucha acallándose, crea percibiendo. La danza contacto me enredaba; me entre-tenía con su insistencia por mover(me) con otrx y por desplazar mi voluntad de hacer a la escucha del tercer punto, donde las fuerzas de los cuerpos se encuentran, se desencuentran; atender al tercer punto para sembrar el encuentro en medio de los tropiezos que implica agenciar un movimiento. En la danza contacto, la resistencia entre dos o más fuerzas, entre dos o más cuerpos es necesaria para salir de lo mismo y

14 Retomando lo que Hanna Arendt pudo ver de la condición de Eichmann, criminal de la guerra nazi, su incapacidad de hacer presente para sí aquello que estaba ausente, su negligencia común y corriente, Haraway agrega que Eichmann era alguien "que no puede ser un caminante, que no se puede enredar, que no puede rastrear las líneas del vivir y morir, que no puede cultivar la respons-habilidad, que no puede hacer presente para sí aquello que está haciendo, que no puede vivir en consecuencia ni con las consecuencias, que no puede hacer compost. Para Eichmann, el propósito importaba, el deber importaba, pero no así el mundo" (Haraway, 2019, p. 67).

dejarse atravesar por lo que está por venir. Enredarme con otros cuerpos para moverme me distanciaba de las profilaxis disciplinares, y el bailar sin administrar del todo el funcionamiento de mi cuerpo me invitaba a rastrear las líneas de encuentro y desencuentro con los demás. Una cierta anarquía sinestésica instalaba una necesidad de hacerme responsable y leal con la incertidumbre de *hacer escuchando y escuchar haciendo*. Solo hasta hace muy poco supe que *El apoyo mutuo, un factor de evolución* de Piotr Kropotkin (1842-1921) estuvo en las manos de quien fuera el inventor de la danza contacto, Steve Paxton (Phoenix, 1939), y su tenencia no puede ser más que el eco de la búsqueda por una danza de la reciprocidad, por una danza que puede organizarse ahí mismo mientras se va bailando, aquella que no dispone de un plan para administrar el movimiento previamente sino que, mientras se mueve, se va organizando. Una danza que me resonaba no con “las facturas escénicas” de los buenos productos, sino con las voces de esta guerra absurda, con la violencia ejercida a través del hambre, la corrupción, la negligencia, con la verdad de que mi propio cuerpo estaba colonizado por mi cabeza; y entonces, *la pequeña danza* de Paxton emergía mientras leía en Alfredo Molano que *la escucha es una forma olvidada de mirar*.

La danza me salva... lo escuché de tantas diversas maneras mientras estuve acompañando intentos de gestión desde lo público; mientras me debatía hasta los huesos por cómo agenciar formas de organización y fomento que no necesariamente nos impusieran el mandato de la formalización, la reducción de la riqueza al mercado, la mirada al más allá (del charco), la urgencia de descentralizar la gestión pública y de *llegar a los territorios*; y hoy puedo advertir que mientras esta estructura identidad-economía siga sosteniendo el andamiaje institucional cultural, una verdadera descentralización se presenta como fallida. Mientras exista esta binariedad, la noción de *llegar* a los territorios, a los que no se ha *llegado* aún, tan usada por los agenciadores culturales públicos y privados, desnuda nuestro deseo colonial de seguir conquistando. Para *llegar* se necesita que exista un punto de partida diferente al de llegada; se necesita preconcebir que mi presencia se vuelve imprescindible en *cualquier* lugar pues me está dado diseñar soluciones previas al entrelazamiento con un determinado lugar. La auténtica descentralización procede del poder descentralizado del *dejar hacer* garantizando su hacer y

su cuidado. Descentralizar sin la fantasía de la *redención* naranja sino con la *respons-habilidad*¹⁵ ejercida en un lugar *entrelazado de naturalezas, culturas, sujetos, objetos*, tiempos y memorias. La liturgia ha calado a fondo nuestros huesos, aunque creamos que ya los dioses redentores como la economía naranja no ocupan nuestra curiosidad. La expansión urbanística llegó a los rincones institucionales donde la cultura tiene su lugar y nos hizo esperar la redención de la monetización. Volvamos al cuento de la leche, pues me pregunto: ¿cómo es que hoy nuestra voz se alza solo para pedir más presupuesto y con ello servirle a las promesas mentirosas del progreso moderno?, ¿cómo es que hoy forcluimos el cuerpo de la palabra, el diálogo, el grito por la agitación vital que nos revela nuestra interdependencia? Escribo luego de escuchar una audiencia pública sobre el estado de emergencia del sector cultural en Colombia. Allí, en ese diálogo inexistente, la negligencia dirigente, pero también la reducción del problema a la ausencia de presupuesto, no da cabida a la agitación vital que las artes y las culturas encarnan. Y no hay cabida, pues en esta binariedad identidad-economía, dos cosas deben confiscarse, esconderse o disfrazarse muy bien: la memoria y el tiempo.

La escucha es una forma olvidada de mirar

Ahora recuerdo que la última vez que escuché a Alfredo Molano¹⁶, él hablaba del río, del río Magdalena, de esas aguas amarillas llenas de sedimentos. Y su interlocutor se preguntaba: ¿cómo era que habíamos aprendido a dibujar los ríos con azul? Y su pregunta me re-tumba al preguntarme: ¿qué tan azul se han configurado los ríos de mi memoria, los de la danza, los de mi país?

La binariedad de economía e identidad, abonada desde los inicios de la institucionalidad cultural recoge hoy sus frutos con la re-estructuración del organigrama del Ministerio de Cultura de Colombia, generada bajo el decreto 2120 del 15 de noviembre de 2018, y la implementación de la economía naranja como *nueva*

¹⁵ "Devenir con, no devenir, es el nombre del juego; devenir es la manera en que los seres asociados se vuelven capaces, en términos de Vinciane Despret. Los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son en una con iguración del mundo semiótico-material-relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a las con iguraciones entrelazadas del mundo" (Haraway, 2019, p. 35).

¹⁶ Sociólogo, periodista y escritor colombiano (1944-1919).

ontología cultural¹⁷. Ya sabemos que no es nueva. Con este decreto se implementan dos viceministerios, que permiten delimitar las funciones correspondientes a la gestión de la Creatividad y la economía naranja y a la gestión del Fomento Regional y el Patrimonio. Esta división de funciones permitirá que el primer viceministerio mencionado impulse nuevas *innovaciones*: la expansión de la noción de cultura a sectores potencialmente monetizables; además de las artes (escénicas y visuales), el patrimonio, el turismo, la educación, las editoriales, la fonografía y las audiovisuales, se comprenderán como agenciadores culturales los medios digitales, el diseño y la publicidad. Asimismo, nuevas enunciaciones transformarán la noción de fomento. Para la comunidad artística y cultural, el fomento, aunque sea siempre insuficiente, aún es el mecanismo institucional que reconoce y valora el ejercicio de las prácticas artísticas y culturales del país a través de recursos técnicos, tecnológicos y financieros, y de corresponsabilidades públicas y privadas. Las nuevas enunciaciones naranjas en torno a los derechos culturales priorizan *el trabajo decente y la generación de oportunidades económicas* (Consejo Nacional de la Economía Naranja, 2020) del campo cultural, en el cual el fomento, y su manera de ser garante de derechos culturales y generador de riqueza, prioriza los incentivos crediticios, los beneficios tributarios provenientes de la intersectorialidad y las inversiones extranjeras que incrementan de manera exponencial la generación de riqueza monetaria ~~en~~¹⁸, a través de “la cultura”. Y en estas nuevas enunciaciones y re-estructuraciones institucionales, al lado del *trabajo decente*, aséptico, la memoria se sigue vistiendo de azul.

Me he resistido hasta aquí a que la cita tenga que hacerse explícita en la escritura pues intento enredarme con otrxs para *pensar con*. Sin embargo, aquí debo hacer una excepción e interrumpir la puntada que teje por delante y por detrás. Mario Rufer, historiador argentino, residente en México e investigador sobre el patrimonio, el archivo y la memoria pública, afirma lo siguiente, a propósito del patrimonio en la museografía tradicional, etnográfica o comunitaria, (y lo cual me permite pensar en el proceso de la memoria que se ha ido configurando durante estos años de institucionalidad pública cultural en Colombia):

17 Para obtener más detalles, consulte Decreto 2120 de 2018: <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=30035941>

18 Tachado por la autora.

Pienso seriamente que un museo de tradición, o etnográfico o comunitario, puede responder hoy a cuatro fuerzas narrativas: la épica, el monumento, la reliquia o la memoria. En la primera, un relato cerrado impide la reformulación, la intervención temporal y la experiencia subjetiva (podríamos decir que es la narrativa de la conquista en el Museo Nacional de Antropología). La segunda erige las glorias muertas que se reifican como “antepasado”, pero sin explicar el proceso que las mató (es la narrativa arqueológica en el mismo museo). La tercera sí es una novedad más reciente como discurso de diversidad: es una narrativa que expone a la cultura diferente como un *testigo vivo* de la pluralidad nacional. Al hacerlo, ensalza la “belleza” de esa pluralidad. Sin embargo, la narrativa de la reliquia deja dos cosas intactas: por un lado, el silencio sobre la jerarquía y la racialización de ese objeto-cultura que viene de otro tiempo, con una belleza que se sostiene solo en el marco de la vitrina y de la asepsia. Por otro lado, deja también incólume la sutura del poder: como dijimos, la reliquia solo existe cuando una autoridad dicta la *religio*, el vínculo. Esa autoridad sigue siendo el estado que al embellecer actúa y al nombrar, como en toda la historia, conquista y extiende soberanía. (Rufer, 2018, p. 164)

En el estado de las cosas que la economía naranja acentúa, y tomándome de la mano de Mario Rufer, la memoria es vista como *reliquia*. La memoria aquí se viste de azul, pues su presencia exótica, espectacular, de buenas facturas, de contenidos amalgamados, demarcan su lugar en las dinámicas de mercantilización y comercialización que la lógica de servicios y consumo cultural demandan.

Y si transitamos al otro despacho, al despacho de Fomento Regional y Patrimonio, ya su misma enunciación implica una pregunta: ¿si éste es el fomento regional, cuál es el otro fomento? El otro es el globalizado, el desincorporado, el deslocalizado, el intersectorial que puede amalgamarse a altas temperaturas y transitar por las avenidas ascéticas de la economía neoliberal. Pero en la lógica identidad-economía, este último es el fomento central y el otro, el que está a la sombra, es el fomento regional. En esta división se intensifica el *modus operandi* de la operación centro-periferia.

Aquí no hay manera de pensar en red. No hay forma de enredarse. La afirmación *llegar a los territorios*, que tanto mastiqué mientras me encontré en la gestión pública central de la danza de la ciudad de Bogotá, es muy consecuente con una configuración binaria, excluyente, estructuralmente violenta por la condición de desigualdad que impone y sobre la que hemos construido nuestro románticos planes, programas y proyectos de la danza. En esta división centro-periferia, y en un fomento estructurado a partir de la meritocracia, necesariamente se desencadena una discriminada distribución de la precariedad y, por consiguiente, una promoción constante de la desigualdad. Así, en este otro lado del fomento regional, la memoria reposa en las aguas quietadas de la preservación, la restauración, la revitalización, la protección, la intervención, la conservación y la salvaguarda. El color del vestido permanece igual; lo que cambia es el tono, que se hace más oscuro pues, siendo un despacho a la sombra del naranja, poco se ve. Tomando la mano de Rufer, la memoria aquí es *épica y monumental*.

Mientras escribo, los sedimentos de los ríos y las calles de este país continúan alimentándose de la muerte, de la guerra, la indiferencia y la negligencia, intensificando la violencia policiva que marca unos cuerpos más que a otros, unos lugares más que a otros, unas clases más que a otras, a unas minorías más que a *la minoría*, de la cual posiblemente escribo... Y encuentro que un cambio de letra me permite acercarme a esa memoria que se viste de Río Magdalena, y entonces la cuarta narrativa de Rufer se viste de amarillo y se hace presente en el cuerpo-tierra que baila en un *l(u)gar- l(i)gar- l(e)gar*. La memoria que se hace río turbio al que *La Muchacha* le canta una canción:

Déjeme quieto el río
 Porque o si no, no respondo
 Deje sana la loma
 Porque se le va bien hondo el machetazo
 Trazó el pedazo e' tierra
 Fracturó el barranco
 Y me dejó la herida abierta
 ¡Ay! Usted no es ningún santo, ¡calavera!
 Que usted no es ningún santo, ¡ay!
 Y que no le prendan vela
 Yo no hablo de charcos

No hablo
De gotas medidas
Hablo del caudal del río
De las piedras y las despedidas
Y hablo del agua fría
De la arena oscura debajo de un chorro viejo...
Donde me dejaban bañarme
Y nadie me preguntaba si tenía permiso
Pa' tocar el agua
Y nadie me preguntaba
Si tenía autorización, ¡ay!
Pa' tocar el agua
Pa' tocar el agua que me tomo...
(Ramírez Ocampo, 2019)

Esta memoria me devuelve al olvido que me constituye, ese que estructuralmente ha desvinculado el afecto del lugar y, por lo tanto, ha impuesto la barrera del legar. La cuarta narrativa de Rufer es la del horizonte del vínculo, la que puede permitirnos, en cada lugar, *alterar el relato de lo mismo, generar conexiones subversivas, desestabilizar nuestras propias historias y geografías*, sospechar de la historia iluminada que tanta sombra genera. La memoria no confiscada es la que se puede re-inventar en medio de la contradicción que implica estar presente: *siendo lo que ya no se es y siendo lo que todavía no se es*¹⁹. Esta memoria es la que se me ha presentado cada tanto como imposible cuando incorporo hasta los huesos las intenciones institucionales de juntar identidad y economía desde el mandato capitalista. Pero es también aquella en donde la danza, desde el pensamiento *incorporado*, es combustión para la creación, es sororidad con esos cantos cercanos y aquellos que reconozco ajenos pero que vibran en mi pensar. Es la memoria que transcurre por los cuerpos, por los afectos conectados a un lugar.

¹⁹ "Al entrar en nuestro cuerpo, las fuerzas del mundo se integran con las fuerzas que lo animan y, en ese encuentro, lo fecundan. Se generan así embriones de otros mundos en estado virtual, los cuales nos producen una sensación de extrañamiento. Ésta es la esfera micropolítica de la existencia humana; habitarla es esencial para situarnos en relación con la vida y hacer elecciones que la protejan y la potencien. Estar a la altura de la vida depende de un proceso de creación que tiene su propia temporalidad, distinta del tiempo cronológico de la esfera macropolítica en la que el ritmo es previamente establecido" (Rolnik, 2019, p.101).

Y esa forma de mirar escuchando, de observar sin focalizar, de dejarme atravesar como una manera de estar en el equilibrio precario que hace presente la caída, revertía no solamente la experiencia del espacio sino también la del tiempo. En esos años de danza-contacto, improvisando encontraba una experiencia afectiva que no era propiamente un recuerdo, sino quizás un canal de afluentes diversos que no era posible confiscar; emergía una sensación de un cuerpo-casa para habitar pero también un cuerpo-tierra abonado de pequeñas conexiones con lxs otrxs cuerpxs. Hace diez años, en mis intentos de escribir la experiencia y en mi experiencia de escribir la danza contacto, afirmaba que, bailando, la memoria de mi cuerpo aparecía más geográfica que histórica; pero que, de seguro, de la historia no nos escabullíamos demasiado, pues cada cierto tiempo, y solo en ciertos momentos, me dejaba atravesar por las fuerzas del gateo, de la comunicación corporal, de los abuelos, de los años setenta, de la casa donde nació mi mamá, de los pueblos que danzan y retornan cíclicamente, de las canciones de cuna que creía no recordar, de la médula espinal. Improvisando, uno se hace una tierra, decía Dominik Borucki, bailarín alemán residente en España que desde los años noventa tejió fuertes lazos con la danza contemporánea en Bogotá y Medellín. Una tierra donde emerge una vida, no cualquiera, *pues estamos conectados a algo y no a todo*. Una tierra que se recorre, sin que las huellas se fijen del todo, pues la emergencia de la vida desordena los rastros, los vuelve móviles y caleidoscópicos. Allí intuyo que improvisamos, que re-escribimos nuestra propia geografía y no estamos en el mismo río. ¿Qué sería si nos inventáramos de nuevo un mundo no de la permanencia sino de la movilidad, no de los colapsos sino de la continuidad? *¡D-espacio, caminando, no corriendo que el camino es largo!*, dicen los que han caminado largo y hacia dentro.

El *Plan Nacional de Danza 2010-2021*. Por un país que baila de Colombia es un importante intento por movilizar las dinámicas institucionales hacia un uso de la memoria que rebase el concepto cerrado de identidad. No se puede desconocer que el proceso de construcción en su década de existencia, ha permitido poner a la danza en la agenda pública nacional y con ello empoderar las gestiones públicas de orden local. Pero su apuesta está enmarcada en una noción de la cultura que opera a partir de la narrativa de *la reliquia*, y por lo tanto, tiene que necesariamente alinearse con la cartografía organizada por las binariedades identidad-economía,

preservación-creación, tradición-contemporaneidad, territorios-centro, pasado-presente, empatía-empresa, etc. Estas binariedades, las cuales interrogan mis pasadas gestiones, han marcado una belleza cultural de la danza muchas veces designada por una autoridad externa al *lugar-ligar-legar*.

Una memoria corporante, situada, un tejido de las fuerzas de los afectos de los seres vivos, es una memoria descentralizada, reactivada desde su capacidad de enredarse y desenredarse, de volverse nudo en la garganta, pero también nido de nuevas palabras y afectos. El modelo neoliberal en la política pública cultural actual intensifica la despotencialización de la capacidad *simpoética*²⁰ de la memoria (Haraway, 2019). Una política de la escucha, de ese mirar olvidado, más acústica que visual, tiene una lógica vibrátil, que desbarata la forma binaria y hace del centro una multiplicidad.

¿Qué sería de una política pública de la memoria enlodada de las aguas turbias de nuestros ríos? Y de la mano de Silvia Rivera, me pregunto, ¿qué sería de una política pública desembarcada del mapa masculino y entreverada en los tejidos de intercambio?²¹

Vamos d-espacio que allí ya hay lugar

Enredada en esta escritura uterina he llegado a un punto no final sino suspendido. Por el momento, este intento de discurrir en medio –desde la medialidad de lo que *hago mientras pienso y pienso mientras hago*–, me exige traer de forma breve el espacio del tiempo que está implicado en la palabra *d-espacio*, pues otra riqueza viene extinguiéndose de maneras apabullantes en esta relación identidad y economía. Al inicio de la suspensión que la pandemia fue instalando

20 “Simpoiesis es una palabra sencilla, significa “generar con”. Nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado. Como dice el juego mundial de ordenador iñupiat, los terrícolas no están nunca solos. Ésta es la implicación radical de simpoiesis. Simpoiesis es una palabra apropiada para los mundos históricos, complejos, dinámicos, receptivos, situados. Es una palabra para configurar mundos de manera conjunta en compañía. La simpoiesis abarca la autopoiesis, desplegándola y extendiéndola de manera generativa” (Haraway, 2019, p. 99).

21 “Propongo pensar la identidad, no como encerrada en un mapa, sino como un tejido de intercambios, que también es un tejido femenino y un proceso de devenir. Pienso que son las tácticas de inclusión y de reflexión sobre el “otro” -básicamente tácticas de domesticación de lo ajeno a través de la labor textil, las que nos pueden servir como metáfora para una noción de identificación pensada desde la práctica intercultural y no como un disfraz” (Rivera, 2018, p. 26).

progresivamente en cada territorio del mundo, en mi contexto local, en el cual las necesidades vitales de casa, comida y conexión estaban garantizadas, alcanzamos a compartir, con la comunidad circundante, la sensación de que dicha suspensión podría ser una desaceleración del modo de vida capitalista, en el cual nuestros cuerpos han aprendido a consumirse en una producción sin un verdadero retorno a la vida. La remota detención nos hizo sentir de nuevo el silencio; me dejó estar en casa de nuevo con mis amores; los medios de transporte pararon y los gases contaminantes de Bogotá bajaron; vimos por las redes sociales cómo los animales salían de sus escondites, pues seguro sentían la confianza que nosotros en ese momento perdimos, etc. Pero, al mismo tiempo, el confinamiento hacía de esta sensación una posición privilegiada ante la cruda y precaria realidad de un virus que no era indiscriminado. Detuvo el accionar global, pues inició de manera desembocada en el hemisferio norte. Seguro, otra historia se habría dado si el comienzo hubiese sido en el hemisferio sur. Cuando llegó (y mientras sigue llegando a nuestro país), la mortalidad se contuvo con el retardamiento del contagio, pues un país gentrificado –donde en la gran periferia de un reducido centro la vida lucha día a día contra el hambre, la ausencia de un techo, de seguridad social, educación–, no tenía infraestructuras sociales que contuvieran de otra manera la inminencia de la muerte por Covid-19. El gobierno nacional ~~no pudo~~²² *pudo no* pensar en la construcción de redes de apoyo que soportaran la vida de las personas; *pudo no* transformar las regulaciones jurídicas que protegieran más la *legitimidad* de la digna vida, en vez de la *legalidad* neoliberal; y en cambio, *pudo pensar* en garantizar la seguridad de los bancos, de los inversionistas que sostenían el andamiaje violento del endeudamiento. Ante esto, no queda más que la digna rabia...

En medio del g(rito) de hermanos y hermanas de este país, inaudible por la indiferencia que nos atraviesa, la nueva *normalidad* se empezó a instalar en Colombia con los decretos que preparan formalizar la uberización laboral, con la intensificación de masacres discriminadas en distintos lugares del país y, con la violencia policiva que ataca acépticamente las juventudes que le ponen el cuerpo a la brutalidad del poder. A este escenario se suma el progresivo cierre de los espacios artísticos y culturales autogestionados en la ciudad de Bogotá. Y en este escenario, la institucionalidad pública cultural le pide a cada actor de las artes y las culturas *reinventarse y ser emprendedor de*

22. Tachado por la autora.

uno mismo. La redención neoliberal del endeudamiento se dará a la tarea de activar la economía, la naranja, del amplio sector cultural que ahora abraza; y con sus múltiples estrategias de fomento se nos presenta como generosa, pues su acento está en endeudarse y no en cuándo y cómo devolver lo recibido.

Me he ido de tantas experiencias con la sensación de que algo no retornó. Una sensación extraña invadió cuerpo y alma durante los dos meses previos al confinamiento. Sentía un corte en alguna parte del cuerpo, lo sintió mi útero muy fuertemente durante muchos meses más, y aún intento aguardarlo para que los protocolos de la salud, anclados en el extractivismo de lo que no sirve, no me lo quite. Pero pronto esta sensación se fue transformando. No por casualidad había dejado la ciudad de Bogotá el año anterior para empezar a vivir en una zona no urbana. Una zona rural y no, pues para mí es aún un lugar despojado de memoria. Y la vivencia de confinamiento de cinco meses y medio me hizo retornar a los amores más cercanos, a mis amigos, a la tierra que no había sido tocada por mí para compostar, sembrar, cuidar. Las experiencias pasadas empezaron a hablarme y fue retornando lo que al inicio sentía cortado. Y tengo la sensación de que la continuidad tan investigada mientras bailaba deslinda ahora sus fronteras, y lo que antes aparecía en mi memoria como trozos sueltos, cortes binarios, ahora empieza a vivirse como río de afluentes diversos que no niegan sus choques pero que se saben juntos, con todas sus afluencias. Sigo encontrando muchos sedimentos duros de remover en el cuerpo. Y en esta sensación, la creación, ese político lugar del encuentro, me vuelve a llamar. Espero atender a su tiempo y con el cuidado necesario para hacerme cargo con *respons-habilidad*.

No es generosa. Ni debe serlo cuando se trata de derechos. Lo que está en la base de dicha economía no son los derechos de la vida, del intercambio, del *poder de hacer*. La política de subordinación-dominación entre deudor-acreedor imposibilita una política agenciadora de la multiplicidad de economías, subjetividades, culturas, cuerpos, lugares, encuentros y afectos. El capitalismo encarnado en nuestros cuerpos ha borrado la idea del retorno, de devolver para volver a generar. Producir, consumir, circular, desechar, sin devolver. El tiempo de retornar ha sido cercenado en esta peligrosa idea de la política pública cultural y naranja de *circular y consumirse en más de un medio o dispositivo*.

De la mano de Silvia Rivera vuelvo a la vivencia cíclica del tiempo y el *poder hacer*. El tiempo cíclico que permite el retorno, devolver, entregar; el tiempo que no es oro sino agua, memoria; el tiempo que se gesta desde abajo, creando un poder hacer juntxs, diferente al poder hacer de la dominación. Un tiempo que nos deja, tomándonos de la mano de Haraway, enredarnos, compostar entre la vida y la muerte, fermentar el encuentro. Un tiempo para *hacer tiempo*. Tiempo para habitar. Tiempo. Tiempo para marchar. Tiempo. Tiempo para ofrendar. Tiempo. Tiempo para participar. Tiempo. Tiempo para *dejar de hacer*.

T i e m p o d e e s p a c i o p a r a b a i l a r .

Tiempo. Tiempo *para ligar el legar con el lugar*. Tiempo para desanudar el nudo en la garganta e intentar anidar de nuevo una palabra. Tiempo.

Esta fantasía *identidad-economía* que nos ha hecho desear, gestionar y demandar solo más presupuesto estatal para la cultura, hoy, en esta escritura, se deshace para mí como cuando se desarma un dolor en nuestro cuerpo/alma, porque nos enfrentamos a algo que no sabíamos que lo habíamos sabido desde hace tanto tiempo atrás. Allí en este des-arme deseo hacerme cargo de este tiempo y me solicito el cuidado necesario para seguir anudando y anidando la vida en la disparidad, en la contradicción que la letra y el movimiento me han dejado vivir.

Referencias

- Bidaseca, K. (2018). Cap. 2 “Armas carnales”. En *La revolución será feminista o no será, La piel del arte feminista descolonial*. (pp. 23-36). Buenos Aires: Prometeo.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política, hacia una performatividad de la asamblea*. (Trad. María José Viejo). Barcelona: Paidós.

- Consejo Nacional de la Economía Naranja (2020). Cap. 2 “Pilares para una política de sostenibilidad de la cultura y la creatividad”. *Política integral economía naranja Colombia* (p. 16). Obtenido de: <https://economianaranja.gov.co/media/44plbwkr/bases-conceptuales-econom%C3%ADa-naranja.pdf>
- De Sousa Santos, B. (2010). “La relación fantasmal entre teoría y práctica”. En *Descolonizar el saber, inventar el poder* (pp. 17-19). (Trad. José Luis Exeni R). Montevideo: Trilce.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno*. (Trad. Helen Torres). Buenos Aires: consonni.
- Ministerio de Cultura. *Lineamientos del Plan Nacional de Danza – Para un país que baila 2010-2020, 2ª edición*. Obtenido en: <https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Paginas/Plan-Nacional-de-Danza-2010---2020.aspx>
- Molano, A. (2017). *Trochas y Fusiles*, Bogotá: El Ancora.
- Quignard, P. (2011). *Butes*. (Trad. Miguel Morey y Camen Pardo). Madrid: Sexto Piso.
- Ramírez Ocampo, Isabel -La muchacha-. [Canal Telecafé]. (2019, abril 30). “Los ríos” [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=eyldhgaXuNE>
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch`ixi es posible, Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la Insurrección, apuntes para descolonizar el inconsciente*. (Trad. Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera y Damian Kraus). Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.
- Rufer, M. (Winter 2018). “La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales”. En *Revista A Contra corriente, una revista de estudios latinoamericanos*. Vol. 15, Num. 2. pp. 149-166.

Diálogos críticos

Dispositivos de memoria, dispositivos para la acción

(Entrevista al colectivo LasTesis y a las
creadoras de *Campo Muerto*)

Entrevista: Hayde Lachino

Intervenciones y comentarios a la entrevista:

Hayde Lachino, Ana Patricia Farfán y Bertha Díaz

*El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo
orgánico de la historia de la humanidad.*

Paul B. Preciado

Manifiesto contrasexual

Ésta es una síntesis de una serie de entrevistas realizadas a dos colectivos latinoamericanos ligados a la danza y al performance, cuyas obras se presentaron en momentos clave de la historia social y política de la región: el desarme de los grupos paramilitares en Colombia en 2007 y la presencia global del movimiento feminista en 2019.

Actualmente Colombia vive una situación de deterioro social creciente que coloca al país entre los más violentos del mundo, tan solo en 2019 se tuvo la más alta tasa de violencia sexual y de género de los últimos diez años¹ y que, en gran medida, se puede explicar por una situación estructural producto de tantos años de guerra. En 2020, bajo el gobierno de Iván Duque², se efectuaron asesinatos de

¹ Este dato forma parte del informe anual presentado por la Oficina de la Alta Comisionada de la Organización de Naciones Unidas para los Derechos Humanos en Colombia. Ver: <https://news.un.org/es/story/2020/02/1470201>

² En el año 2018, Iván Duque fue electo presidente de Colombia por el partido Centro Democrático creado por el expresidente Álvaro Uribe como respuesta al acuerdo de paz que impulsaba el entonces presidente Juan Manuel Santos y al cual se oponía. Según explican Rodrigo Losada y Nicolás Liendo, la creación de esta agrupación política tenía por objetivos minar los acuerdos de paz e impedir la reelección de Juan Manuel Santos. (2016, p. 44). En: Losada, R., y Liendo, N. (mayo-septiembre 2016). "El partido "Centro Democrático" en Colombia: razones de su surgimiento y éxito." *Análisis Político*. Núm. 87. pp. 41-59

líderes sociales, además de un aumento en la violación de derechos humanos por parte de las Fuerzas Armadas y se consigné la ejecución de más de 60 matanzas contra población civil³ por parte de grupos paramilitares. Ello deja en evidencia una política de Estado de eliminación sistemática de todas las voces críticas y un ejercicio del terror como forma de control social a través de actos punitivos contra los cuerpos.

Por su parte, en Chile subsiste un orden represivo heredado de la dictadura y que los gobiernos democráticos han fortalecido. A ello se suma el fracaso del modelo neoliberal que, de acuerdo con Gutiérrez Campos “[t]erminó por empobrecer a amplios sectores, además de deteriorar el empleo, e intensificó la vulnerabilidad de la economía frente al exterior” (2019, p. 267). En años recientes, instituciones como los carabineros continuaron ejerciendo una alta carga de violencia contra las movilizaciones sociales que emergieron como consecuencia de la profunda desigualdad social y cuyo auge se puede ubicar a partir de las manifestaciones estudiantiles de 2011 y que generó un ciclo de protestas en donde encontramos las marchas feministas de 2018⁴, las cuales continuaron durante todo el 2019 en un periodo de protestas a escala global⁵.

Con este entorno como fondo, al que se suma la crisis sanitaria por el Covid-19, este texto se fue armando como un diálogo para intentar comprender la forma en que las obras de estas artistas se insertan en sociedades profundamente desiguales signadas por lógicas necropolíticas⁶, así como por las constantes crisis que se viven en la región –económicas, de derechos humanos, políticas, ecológicas, entre otras– y la respuesta que han dado a ello los

3 Ver: <https://elpais.com/internacional/2020-10-01/el-deterioro-de-la-seguridad-en-colombia-lleva-al-gobierno-de-duque-al-borde-de-una-crisis-politica.html>

4 Ver: <https://movin.laoms.org/2020/06/15/protestas-la-pandemia/#more-1183>

5 En 2019 se llevaron a cabo movilizaciones en todos los continentes. En América Latina Chile, Colombia, Ecuador, Brasil, Nicaragua, fueron algunos de los países en donde hubo protestas sociales que se vinculan a la falta de legitimidad tanto de gobiernos de derecha como de izquierda y a la ausencia de políticas sociales para contrarrestar los efectos de la economía neoliberal.

6 Utilizo el término necropolítica en el sentido en que lo entiende Achille Mbembé (2011), en donde a las potestades tradicionalmente consideradas como legítimas del Estado, agrega la potestad de administrar la muerte, como consecuencia lógica del biopoder que los Estados ejercen sobre la vida de los sujetos y cuyos efectos son resentidos por aquellos cuerpos que, para las lógicas del mercado, son desechables.

colectivos entrevistados mediante sus prácticas artísticas, a partir de construir lo que considero son dispositivos de memoria y dispositivos para la acción.

Para Giorgio Agamben un dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”⁷ (2011, párr. 24). Esta definición sigue la línea de investigación de Foucault (2009) en torno a las formas concretas que toma el biopoder del Estado y que se expresa en instituciones como iglesias, prisiones, psiquiátricos, escuelas, etcétera. Para Agamben, la obra de arte es también un dispositivo, pues nunca es solo un objeto, es por sobre todo las cosas una red en donde se tensionan discursos, prácticas, relaciones de poder y mecanismos de validación y subjetivación.

Es claro que vivimos rodeados de dispositivos a través de los cuales se hacen efectivos los mecanismos de dominio y que van dirigidos a conformar una interioridad en armonía con las narrativas hegemónicas, por ello se hace necesario crear otros dispositivos alternos que permitan configurar subjetividades críticas, abiertas a los otros y en relación directa con el mundo como paso fundamental para instalar posibilidades históricas.

Antonio Gramsci (2000) y Ranajit Guha (2002), al analizar las prácticas culturales subalternas, señalaron que todo acto de resistencia va precedido de mudanzas culturales importantes en la subjetividad de aquellos cuyos cuerpos son sometidos a privaciones y opresión. Ésta es sin duda una tarea importante del arte, en tanto que habilitador de espacios de disenso, tanto estéticos como políticos, es decir, como gestor de posturas novedosas que transforman la percepción del entorno y con ello nuestra forma de pensar el mundo. Un espacio de visibilidad en donde ver y ser visto, bajo la óptica de la singularidad y el extrañamiento, perspectiva que habremos de revisar en esta entrevista.

Las obras que aquí analizamos se pueden pensar como dispositivos para repensar la historia y la memoria y que hacen visibles los cuerpos y las narrativas de los grupos subalternos frente a los relatos oficiales, focalizando la mirada en los signos que el poder inscribe en la corporalidad y cómo la danza y la coreografía resignifican estas huellas. Igualmente, apuntamos hacia las formas de resistencia que tienen en el

⁷ Cuando Agamben hace un listado de dispositivos de control, en donde no solo aparecen instituciones como las cárceles, las escuelas, las fábricas, las disciplinas, sino también la literatura, la filosofía, pone en cuestión el carácter positivo que siempre se le da al arte.

cuerpo su punto de partida y cómo la experiencia performática dota al cuerpo de un espacio de juego incomprensible e inasible para el poder, y que en el propio acontecer del performance se ratifica la pertenencia a una colectividad política, es por ello que estas obras pueden constituirse como dispositivos que, como señala Hannah Arendt (2011), permiten el aparecer de los cuerpos como condición primera a la constitución formal de la esfera política. Se trata de obras que nos convocan para pensar y actuar colectivamente en nuestro presente.

En esta reflexión hecha a varias voces nos preguntamos sobre la relación de las artistas con la historia, las políticas del Estado, la reacción frente a la catástrofe, su posicionamiento con respecto al arte y la memoria, y la forma en que la danza y el performance entran en un disputa simbólica que busca trastocar el sentido de los relatos oficiales, así como sobre la importancia de los cuerpos como lugar que preserva la memoria social y también como origen de toda acción política.

Las obras que se abordan en este diálogo son: *Campo Muerto* (2007)⁸, de las coreógrafas colombianas Zoitsa Noriega, Sofía Mejía y Bellaluz Gutiérrez, quienes fueron parte de la compañía Danza Común, cuya dirección actual es de Bellaluz Gutiérrez. De otro lado está *Un violador en tu camino* (2019)⁹, del colectivo chileno LasTesis, integrado por Sibila Sotomayor, Daffne Valdés, Paula Cometa Stange y Lea Cáceres, cuyo performance pasó por un proceso de apropiación multitudinaria por mujeres en diversos países del mundo y el texto que acompaña la acción fue traducido a más de veinte idiomas, en momentos en donde la lucha feminista es uno de los movimientos sociales más disruptivos y que está pugnando por una radicalización de la democracia al exigir alto a las violencias ejercidas contra los cuerpos femeninos y la demanda de plenos derechos para todas.

La razón para elegir estas obras es que cada una de ellas revela aspectos interesantes del arte político cuando se vincula con la memoria y la acción a través del cuerpo. Al analizar las piezas podemos encontrar aportes importantes de la danza y el performance para pensar la historia y la participación política, como actos en donde el cuerpo revela nuevas posibilidades de significación e irrupción discursiva en el mundo.

8 Ver: *Campo Muerto* (fragmento). En: <https://www.youtube.com/watch?v=6IYPWt2sEko>

9 Registro de la presentación del performance *Un violador en tu camino*, en el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres en el centro de Saver:ntiago, el día 25 de noviembre de 2019, y que fue el punto de partida de un fenómeno estético-político a nivel mundial. Ver: <https://youtu.be/aB7r6hdo3W4>

En tanto que dispositivo de memoria, *Campo Muerto* nos aporta datos sensibles y cualitativos de lo que más de cincuenta años de guerra civil en Colombia han significado para la experiencia vital de los cuerpos, a través de una detallada investigación en torno a los recuerdos colectivos que se preservan en los cuerpos, usando para ello las metodologías de la danza y la coreografía. De esta manera, la obra nos muestra los signos sensibles de la tragedia y supera con ello la idea de representación, para erigirse como archivo, es decir, en un dispositivo que resguarda la historia colectiva no oficial.

Por su parte, el fenómeno social y político que es el performance *Un violador en tu camino* nos coloca ante la necesaria reflexión de lo que el arte aporta a la creación de formas renovadas, a través de las cuales dar cuerpo y voz a la demanda de miles de mujeres alrededor del mundo. El arte como dispositivo en donde los deseos comunes se corporizan y la pieza se transforma en una manifestación política en el espacio público, mediante un proceso de apropiación masiva de la obra de arte que borra la autoría para dar paso a la voz colectiva, con ello la multitud desplaza la pieza del lugar de enunciación propio del arte hacia espacios de disputa política.



Figura 1. Performance *Un violador en tu camino*. LASTESIS. Valparaíso 29 de noviembre 2019.
Foto: Camila R Hidalgo

Para la realización de estas entrevistas se diseñó un cuestionario que tenía por objetivo conocer las razones por las cuales las artistas llevaron a cabo las obras aquí mencionadas y cuáles fueron las estrategias de creación. Sin embargo, a lo largo de las entrevistas fueron apareciendo temas que hoy forman parte de este texto. Muchas cosas quedaron fuera, dadas las limitaciones de espacio. En

todo caso, ésta es una primera aproximación a lo que puede ser un estudio más profundo de los temas aquí abordados.

Las intervenciones textuales a las entrevistas no buscan ser un análisis teórico exhaustivo de las obras, ni de los procesos implicados en ellas, sino construir una discursividad que, en su cercanía con los testimonios de las creadoras, pueda tejer una suerte de metáforas, en donde teoría y práctica entren en relación, para intentar elaborar un diálogo que apunte hacia horizontes de comprensión diversificados en torno a las obras y procesos de los que aquí se habla. Para estas intervenciones invité a Bertha Díaz, docente e investigadora ecuatoriana y a Ana Patricia Farfán, investigadora y creadora mexicana, para que juntas abordáramos estas prácticas desde un pensamiento situado, es decir, en el contexto de América Latina. Las intervenciones de ellas dos se han colocado como comentarios en los márgenes del texto y mis intervenciones en el cuerpo del texto con una tipografía diferente, así el texto propone la construcción de interpretaciones que se desdobl原因 para complejizar la reflexión y ofrecer diversas formas de acercarse a la lectura del texto.

Las preguntas de las entrevistas han sido borradas y en su lugar quedó un texto dividido por grupos temáticos para conformar una suerte de territorio en donde se despliega un pensamiento colectivo.

Dado que las respuestas de las integrantes de cada colectivo están mezcladas, en función de las temáticas abordadas, se ha puesto al lado del nombre de cada una de ellas y entre paréntesis (CM) para Campo Muerto y (LT) para el colectivo LasTesis, de esta manera se identifica el colectivo de pertenencia y se busca contextualizar sus comentarios. Se ha priorizado el uso de los nombres de pila de todas, entrevistadas y comentaristas, y no el apellido como usualmente se emplearía en un texto de esta naturaleza por implicar una adscripción a representaciones del universo masculino, así se hace patente una reflexión hecha por mujeres. Ésta es una postura política.

Dispositivos de memoria

Hayde: La noción metahistórica de memoria, como relato subjetivo de la experiencia histórica, hace visible a la víctima. La víctima tiene su doble en el testigo. Las artistas como testigos aportan, en el transcurso de las obras, datos sobre la experiencia

vivida para mostrar cómo se registra en el cuerpo, a través de los gestos y movimientos, la violencia que los diversos poderes dejan inscrita en él. Un microcosmos que revela la trama de respuestas corporales, que de acuerdo con Enzo Traverso restituyen “la **calidad**¹⁰ de una experiencia histórica” (2011, p. 17) y muestran cómo se viven los hechos históricos en el cuerpo singular y los rastros que dejan en él. Esta forma de entender la memoria, dice Traverso, indica que los cuerpos subalternos han conquistado su lugar en la historia.

Las obras de las que aquí se habla se pueden asumir como una investigación corporal en torno a cómo elaborar y comprender los eventos traumáticos ocurridos y constituir un documento que sea una memoria y que, por su naturaleza, pueda aportar datos sobre la experiencia sensible en situaciones violentas, las impresiones subjetivas grabadas en el cuerpo, “esa imagen del pasado depositada en él” (Traverso, 2011, p. 22) y matizada por el presente.

Señalamos, por tanto, la capacidad de los cuerpos entrenados en técnicas dancísticas y performáticas para leer otros cuerpos y reapropiarse de lo vivido, en una suerte de copia de lo real, en donde, si bien puede haber una pérdida en la calidad del testimonio, ello no le resta valor como investigación que asume los gestos de otros cuerpos como datos históricos recorporizados. Una historiografía corporal que indaga a nivel de huesos, músculos, gestos y emociones los textos no verbales de la historia.

Bellaluz (CM): *Campo Muerto* se creó en el 2007. Lo hicimos en un momento en que se estaba dando el desarme de los grupos paramilitares acá en Colombia y pudimos presenciar en vivo los momentos de esa desmovilización, en donde se dieron testimonios de las víctimas y de los victimarios.

Zoitsa (CM): Durante la guerra civil en Colombia, la guerrilla, los grupos paramilitares y el ejército nacional actuaron de manera que afectaron fuertemente a la población civil, especialmente en las zonas rurales, aunque también en algunas ciudades de Colombia. Nosotras crecimos viendo esa guerra, donde también está muy involucrado el narcotráfico. Había una urgencia, una preocupación muy grande por hablar del sufrimiento que venía aconteciendo en la vida de los pueblos y de estas regiones afectadas por la violencia armada. Específicamente de quienes tuvieron que desplazarse de su territorio.

¹⁰ Las negritas son del autor.

Lea (LT): Creo que acá tenemos una información de resistencia tan poderosa que es la que nos ha hecho identificarnos con compañeras de otras naciones latinoamericanas y tiene que ver con un autodescubrirse y un autoposicionamiento como mujer latina. Esto es una revuelta latinoamericana, por la insatisfacción de ser un continente tan oprimido. Latinoamérica ya no aguanta más, porque nuestros cuerpos ya no van a seguir aguantando más opresión.

Sofía (CM): Era un tiempo en donde las noticias eran una cosa muy fuerte y comenzamos a sentir mucha impotencia, mucha rabia y también un sentido de responsabilidad como colectivo artístico, de decir algo, de articular algo con relación a lo que le estaba pasando a los cuerpos. Las historias eran terribles, relatos de una violencia al cuerpo que nos estaban generando una necesidad de pronunciarlos desde nuestros propios cuerpos.

Bellaluz (CM): Cuando esta obra se ha presentado, uno ve las respuestas desde la memoria corporal del espectador, la gente se te acerca y te dice “yo viví eso, esa imagen me hizo recordar tal evento”. La obra tiene esa carga de memoria.

Sibila (LT): Hace sentido que se haga este ejercicio de reapropiación de nuestro cuerpo, entendido como un territorio de explotación y generar una reapropiación del cuerpo para convertirlo en una herramienta de lucha, de resistencia, porque es desde donde estamos sufriendo y siendo atravesadas y atravesades por estas formas de violencia y opresión, entonces, a primera vista, pareciera ser lo más lógico que el primer lugar desde el cual decidamos luchar no sea tanto desde lo que está fuera de nosotras sino desde nuestro propio cuerpo, tomándolo como un sustento de lo que queremos enunciar.

Hayde: ¿Basta el registro que dejan los acontecimientos en el cuerpo para constituir una memoria que sea transmisible? Regis Debray en su obra *Transmitir* (1997) nos dice que hay una diferencia entre comunicar y transmitir, la primera se refiere a dar a conocer algo y tiene un sesgo espontáneo, en cambio transmitir lleva implicada tanto una acción simbólica como una material. El cuerpo como archivo, en donde se encuentran los recuerdos personales y colectivos, nunca va sólo, le acompañan una serie de elementos simbólicos cuya función es preservar los datos que se quieren transmitir, en una relación que va del pasado al futuro. En este sentido, la obra de arte opera como el soporte simbólico que

preserva la memoria inscrita en los cuerpos. Este soporte permite salvaguardar las intenciones y la memoria a lo largo del tiempo, pues su interés es de orden diacrónico. El cuerpo aquí se ve afectado por los acontecimientos violentos del presente y para preservar esos recuerdos, la obra de arte, como refiere Debray, se instituye en una “empresa de construcción de duraciones” (1997, p. 18).

Cuerpo y memoria



Figura 2. *Campo Muerto*, escena dirigida por Sofía Mejía Arias. Foto: Alexander Gumbel

Zoitsa (CM): ¿Cuál es ese cuerpo? ¿O dónde sientes en el cuerpo eso que te afecta? Yo diría que en el cuerpo de la memoria, de ver todos los días, año tras año, desde que eres niño, las imágenes en los medios. En 2003, en Bogotá, explotaron bombas y aviones. Parecía que si salías a la calle te arriesgabas a que explotara una bomba. Saber que eso ocurre en tu ciudad y que esas imágenes que ves en los medios ocurren en la realidad de muchas personas en Colombia, ello te genera un cuerpo del miedo, un cuerpo de la desconfianza.

Hayde: Al relato que establece la víctima en torno a lo recordado, se le torna no verbalizable la experiencia del cuerpo frente a la experiencia vivida -olores, texturas, sonidos, un universo personal

Bertha: La belleza de la palabra archivo estriba en su doble sentido, así como la del término teatro. Se habla de archivo como sinónimo de documento, pero también se usa tal palabra para hacer referencia al habitáculo donde el mismo reposa, se guarda, se dispone para su estudio. De manera similar, se refiere al teatro como el espacio físico donde acontece el teatro (es decir, el juego escénico). La bailarina y/o bailarín, al tiempo que posee un archivo, lo es *per se*, se encarna en ella/él, esas dobles condición y posibilidad. Bailarines: archivo vivos, arquitecturas vivas que albergan memoria y a la vez la agitan.

irrepetible-, “una memoria que el historiador no puede ignorar y que debe respetar, que debe explorar y comprender, pero a la que no debe someterse” (Traverso, 2011, p. 24). Sin embargo, éste es el terreno más fecundo para el arte, la cercanía con la singularidad de la experiencia.

Al observar detenidamente el acontecer de los cuerpos en *Campo Muerto* y *Un violador en tu camino* vemos una aproximación corporal a la forma en cómo, a través de gestos y movimientos, los cuerpos recuerdan su experiencia histórica. En una obra vemos a los cuerpos huir o llorar a sus muertos, cantar y cómo, a través de gestos mínimos, ven que el mundo se derrumba. ¿Cuántas veces en la historia de Latinoamérica se han repetido estos gestos?

En la otra obra vemos gestos de ejercicios que los militares chilenos obligan hacer a los detenidos, y que nos remiten a una historia de violencia de larga data que se conecta con la de los detenidos en el Estadio Nacional de Chile durante el golpe militar de 1973, pero muchas otras imágenes aparecen también en mi memoria: 2 de octubre, Tlatelolco, México. Rituales y disposiciones coreográficas de los militares para someter, esas tecnologías políticas del cuerpo de las que habla Foucault (2009) y que podemos reconocer en sus formas de colocar de los cuerpos.

Aquí el arte aporta el actuar del cuerpo para comprender, con los datos cualitativos que le ofrece la vivencia, estos fragmentos que se escapan al relato oral; de esta manera, la obra de arte es un dispositivo que contiene la acción pasada y que se analiza desde el presente y a la vez es una forma de testimoniar el acontecer corporal, pues aquí la víctima no es una abstracción sino que se actualiza de manera singular en los cuerpos de los intérpretes.

Zoitsa (CM): Somos un montón de cuerpos, por eso hablaba también del cuerpo de la memoria. Evidentemente, un bailarín o un intérprete de danza tienen un archivo ampliado de cuerpos, porque es lo que estudia y lo que construye en su práctica. Hay otro montón de cuerpos que compartimos, que son ese cuerpo de la cotidianidad o de la infancia. Somos ese cuerpo construido socialmente como mujeres y hombres. Fue ese cuerpo al que acudimos, obviamente a través de estrategias performáticas y de movimiento, para traer a nuestro cuerpo aquello que podría revelar una experiencia que no es nuestra, que la vimos en otro cuerpo y la traemos al nuestro.

Efectivamente, nuestros cuerpos son archivos y en el caso de los intérpretes lo que hacemos es abrir esa llave y traer esos gestos al espacio escénico cuando lo necesitamos.

Lea (LT): El haber salido a la calle y haber vociferado las injusticias que aún traspasan nuestro cuerpo y que más tarde nos dimos cuenta que no eran solo sobre nuestros cuerpos sino en centenares y millones de cuerpos femeninos, feminizados y de la disidencia alrededor de todo el mundo y te das cuenta de cuánto se hace necesaria esta fisura que marque un antes y un después y generar una memoria distinta.

Bellaluz (CM): La parte que yo hice es como una oda al cuerpo cotidiano y lo que se convirtió en el sostén de la acción fue el estar en una constante corrida. En este caso, la metáfora era ésa, el tener que irse corriendo de un lugar, de no poder parar nunca o si parabas era momentáneamente. Aquí es un tratamiento del tiempo y de la imagen que me acerca al problema de cómo puedes acercarte al recuerdo. La aparición de diferentes tiempos. En esta parte de la obra se trabajó con objetos de casa: mesas, sillas de plástico, gavetas, zapatos. Comenzó un diálogo entre el cuerpo y el objeto, a veces el cuerpo se volvía objeto y a veces el objeto se logra humanizar, se convierte en otra cosa más allá del objeto, pero creo que esa potencia se dio por una mirada al cuerpo de esta cotidianidad violenta de la que se quiere huir pero no puede parar y no puede rehacer una vida.

Hayde: Aquí se “da cuerpo” al relato. La corporalidad de los intérpretes se dispone para hacer presente los cuerpos ausentes. En tanto que construcción social, todo cuerpo es portador de memorias colectivas, de gestos que se comparten como huella de cada momento histórico vivido por la colectividad, ya que, como afirma David Le Breton, “el cuerpo es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace hombre inmerso en la singularidad de su historia personal, en un terreno social y cultural en el que abreva la simbólica de su relación con los demás y con el mundo” (2008, p. 35). Los cuerpos de quienes viven/vivimos en países con historias coloniales y de sistemática violencia estructural, heredan/heredamos rituales, gesto cotidianos, afecciones en donde están depositadas, de manera fragmentaria, opresiones y resistencias, historias familiares y sociales, cuya coherencia salta a la luz en los momentos decisivos.

Asistimos a una inversión simbólica fundamental, para occidente la creación del cuerpo supuso la ruptura con el mundo

Ana Patricia: André Lepecki (2010) cuestiona en su texto “El cuerpo como archivo, el deseo de recreación y la supervivencia de las danzas”: ¿por qué recurrir al soporte más móvil, al soporte más precario, un cuerpo humano, con fines de archivo? ¿Por qué añadir al proyecto archivístico la hipermovilidad y la serie de temporalizaciones paradójicas propias del cuerpo este sistema polivalente de velocidades y detenciones, oscurecido por los ocultamientos y las derivas de la percepción y en las cosas, engañado por las paráfrasis del lenguaje, condenado por la mala memoria y basado en la certidumbre de la muerte?

Ana Patricia: Pareciera que la danza contemporánea en Latinoamérica tiene un rasgo común que es su relación problemática con las técnicas importadas, con los discursos de movimiento que vienen de Estados Unidos, Alemania, Francia, Inglaterra, entre otros. Hace décadas que este cuestionamiento es una pregunta sobre la perpetuación o no de un proceso de colonización a través de la asimilación más o menos acrítica, más o menos consciente, de estos lenguajes. Sin embargo, dada la situación de violencia que se está viviendo en la región, las investigaciones, como lo menciona Zoitsa, parecen radicalizarse, y ahora persiguen de manera urgente un desnudamiento ya no de estilos sino de cualquier elaboración preexistente que aleje al discurso del cuerpo de su inmediatez afectiva.

natural y con los otros, ser cuerpo en la Modernidad se caracterizó por la individualización. Sin embargo, en América Latina, la tragedia nos retornó a la comunidad de los cuerpos como única posibilidad de supervivencia, aquí los cuerpos se organizan en coreografías de la supervivencia, como el estar juntos, el compartir los recursos, asistir a los duelos colectivos. Las obras de las que hablamos borran la separación de los cuerpos. La brutalidad de la violencia ejercida contra un cuerpo singular es de hecho una violencia simbólica contra todos los cuerpos, porque se trata de castigos ejemplares cuyo fin es instaurar el miedo. Por ello *Campo Muerto* y *Un violador en tu camino* al hablar de ciertos cuerpos violentados, hablan por todos los cuerpos. Tu cuerpo es también nuestro cuerpo, mi cuerpo.

El terror impuesto mediante la desaparición y muerte es una técnica extrema de disciplinamiento que los diversos poderes del neoliberalismo ejercen en la sociedad. El objetivo es la inmovilidad de los cuerpos, numerosos datos apuntan como el terror desarticula todas las formas sociales de organización (Hulhe, 2001, Pereyra 2012). Es claro que la danza y el performance, cuando se lo plantean, hacen del movimiento su estrategia de denuncia, así reactivan las potencias del cuerpo, en un sentido personal y colectivo. Moverse es entrar en un espacio de visión estético y político.

Zoitsa (CM): Nuestra intención en ese momento era darle voz a quienes habían sufrido directamente la guerra, a las mujeres y hombres que han sido víctimas, al territorio. También le dimos voz a una forma de hacer danza, a una trayectoria que ya para ese momento tenía Danza Común, a una investigación del movimiento más allá de las técnicas formales, más allá de esa forma estilizada del movimiento y más a las posibilidades de expresión del gesto en términos de las potencias de un cuerpo cotidiano. Le dimos voz a ese territorio que teníamos como compañía y a los intereses que cada una de nosotras teníamos como artistas. Entonces tenemos muchas voces, unas mucho más generales y otras muy particulares y todas ellas se querían expresar ahí.

Sibila (LI): Yo creo que el arte es más una herramienta y si nos salva, nos salva a nosotras del silencio.

Bellaluz (CM): Este silencio y esta voz son una forma de hacer presente la memoria de un país que ha sido contada académicamente, es la historia que te cuentan en la escuela, en la universidad y es también

la historia que ha contado el teatro, pero esta historia no ha sido contada mucho desde la danza. En Colombia, el teatro ha sido el receptáculo del discurso social, del discurso político y en la danza no ha estado tan presente. Entiendo que todo arte es político pero *Campo Muerto* es de las primeras obras que desde la danza le da una voz a la memoria social, y esa memoria aparece contada desde los cuerpos, no solo por la palabra o por el discurso. Se trata aquí de una historia que aparece en el cuerpo, que te duele. A esta historia nacional le dimos un cuerpo. Esta obra propone parar y sentir que esta guerra está ahí en el cuerpo. El silencio es muy importante ya que es de las primeras obras en Colombia que se hicieron sin música. El silencio hace que aparezcan otros sonidos como el peso de la realidad, cuando hay silencio entonces escuchas más el sonido del cuerpo, de los objetos y deja ver la vida.

Hayde: Nos dice Luis Villoro (2016) que la danza como el silencio son formas de lenguaje, ambas restituyen el carácter insólito de las cosas, una suerte de extrañamiento que nos invita a ver las cosas en aspectos diversos en donde confluye tanto la capacidad de simbolizarlas como la forma en que nos afectan y nos prepara para lo portentoso.

El silencio que aquí está presente no es el de la meditación, sino el silencio previo a la palabra, un silencio sobre el que se teje la invención de otro lenguaje, a través del cual es posible aproximarse al mundo para resignificarlo con señales y gestos que puedan hacer comprensible la violencia. Es aquí en donde la coreografía hace lo suyo: inventa una escritura para describir un momento del mundo que resulta inabarcable con palabras. La coreografía organiza los cuerpos y crea un espacio en donde el silencio recompone el lenguaje. El arte político nos afecta no porque muestre situaciones que apelen a nuestra indignación, sino porque nos colocan en la posición del extrañamiento. ¿No acaso el distanciamiento del teatro de Brecht¹¹ o las propuestas del movimiento fluxus¹² buscaban tal extrañamiento? ¿No es la propuesta de Yvonne

11 El distanciamiento brechtiano surge como una estrategia al interior de su teatro épico, supone una distancia del espectador de los acontecimientos que se muestran en la escena para poder tener una perspectiva crítica. Niega la catarsis como resolución de la trama ya que el espectador nunca debe confundir su propia realidad con la de los personajes. Para más detalles al respecto, ver: <https://scholar.google.com/scholar?oi=gsb40&q=distanciamiento%20brechtiano&lookup=0&hl=es>

12 El fluxus fue un movimiento artístico que surgió en la década de 1960, se trató de un movimiento tanto estético como político. Pugnaba por aproximar el arte a la vida priorizando la acción como práctica artística. Buscaba una provocación constante del espectador para propiciar una reflexión en torno a su vida cotidiana y a su concepto de arte. Para más información, ver: https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=movimiento+fluxus&oq=movimie

Rainer¹³ una suerte de búsqueda por este lugar en donde todo movimiento se nos presenta como extraño?

Que las cosas, las situaciones nos resulten extrañas es el primer paso para mirarlas críticamente, eso supone un cambio en la percepción, en la forma de conocer las cosas, en parte aquí radica la eficacia política del arte, nos dice Ranciere (2010). Las cosas dejan de resultar familiares para mostrarnos su carácter arbitrario. En la antesala de toda acción está el extrañamiento.

Dispositivos para la acción

Hayde: Hemos visto que la danza y el performance pueden funcionar como dispositivos de memoria a partir de las huellas que la experiencia deja en el cuerpo. Reconfigurar la memoria para oponer distintos relatos supone también la invención de lenguajes, tanto a nivel de escritura coreográfica como a nivel de discursividades corporales que permiten el emerger de los rastros históricos inscritos en el cuerpo. Ahora bien, ¿para qué recordar? ¿Para qué hacer estos ejercicios de subversión del relato? ¿Cómo se conecta la memoria con la acción?

Para Christinie Greiner (2009), cuerpo, acción y pensamiento no son cosas separadas, sino que la propia existencia del cuerpo implica ya su devenir siempre en acción, en relación con los otros y con el mundo circundante, el cual solo nos resulta cognoscible por la propia existencia del cuerpo. Greiner establece algunas consideraciones en torno al cuerpo: el cuerpo existe como acción, incluso antes de que ésta sea visible; el pensamiento es cuerpo y se construye en una relación social y fenomenológica con el mundo; y la eficacia política del cuerpo depende de su visibilidad.

¿Qué significa, entonces, que el cuerpo exista como acción? No se trata sólo de un moverse o un desplazarse, que son las formas con las cuales suele confundirse la acción. Al respecto Hannah Arendt nos dice: “Actuar, en su sentido más general, significa tomar una iniciativa, comentar [...] poner algo en movimiento...” (2011, p. 207) es inaugurar coreografías, escrituras en el espacio y el tiempo,

¹³ Yvonne Rainer es una coreógrafa norteamericana cuyo trabajo de investigación se enmarca en el movimiento fluxus en Nueva York. Se interesa por una escritura de movimiento que se basa en una mirada profunda a los movimientos cotidianos. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI

a través de las cuales los cuerpos descubre otras posibles relaciones intersubjetivas y otras posibles maneras de afectar el mundo a través del movimiento organizado por la colectividad de cuerpos singulares. Aquí, el recordar de los cuerpos cumple una función relevante, las acciones presentes se conectan con acciones que nos anteceden y que son también las huellas de formas de resistencia históricas, que al final resultan teorías políticas corporales.

Dafne (LI): Una de las cosas que pensábamos era que la teoría pura y dura no está tan difundida. Hay información y hay conocimiento súper importante pero que no está lo suficientemente difundido, no como debería estar, porque hay personas que no les interesa o porque no quieren que se sepa y también porque hay personas que no tienen acceso a esos conocimientos o a esos tipos de lenguaje, entonces una de nuestras ideas era hablar o comunicar con otros lenguajes esas ideas, en la comprensión de que las personas aprendemos de distintas maneras. Hay a quienes la teoría les hace mucho sentido porque han tenido el acceso y la oportunidad y el privilegio de acceder a esa información pero hay otras personas que no han tenido esos privilegios o no han podido o no les atrae de la misma manera. Nosotras pensamos que es importante pasar estas ideas también por el cuerpo, porque hay personas para quienes eso es importante, para otras son los ritmos, para otras es lo visual. Todo lo que hacemos dice más o menos lo mismo porque son síntesis de teoría pero en distintos lenguajes, las ideas se están reiterando todo el rato con el objetivo de que a más personas les lleguen a través de distintos estímulos.

Hayde: Resulta paradójico que a pesar de que el cuerpo es el lugar de enunciación de su propia práctica, no se concibe la experiencia corporal como generadora ella misma de conocimiento o como archivos de teorías no verbales. Sin embargo, en el performance, *Un violador en tu camino*, la experiencia multiplicada en miles de cuerpos revela que la corporalidad en movimiento genera su propia teoría en la acción misma. Las plazas públicas se llenan de mujeres de todas las edades, una auto organización opera y los cuerpos afirman su lugar en el mundo, una multitud que, como apunta Paolo Virno, “se reconoce en la acción colectiva, en la atención de los asuntos comunes” (2002, p.3).

Disolver las nociones dualistas que oponen teoría y acción hace posible advertir que el cuerpo, en tanto que archivo y como parte de la colectividad histórica y cultural, es suma de teorías, y comparte con los otros/las otras ese lenguaje silencioso, pero

poderosamente vivo, que se hace presente cuando los cuerpos tienen que autoorganizar sus coreografías en el espacio público para actuar. Una teoría hecha cuerpo que nos enseña qué hacer en momentos de peligro, cómo movernos, cómo habitar el espacio. Una memoria corporal de prácticas de resistencia, esto es, teoría corporal que no necesariamente se verbaliza pero que palpita y nos orienta.

Bellaluz (CM): Aquí en Colombia, para que la danza hable y pueda decir algo tiene que tener una dramaturgia teatral, se tiene que ceñir a anécdotas e historias sujetas a diálogos. Para mí eso desviaba la atención, porque eso es recurrir a una teatralización del movimiento. Con *Campo Muerto* lo que hicimos fue ampliar la mirada hacia el detalle del gesto, no de la anécdota, no de la historia que puede aclarar ese gesto y es que cuatro segundos más, sujetando un objeto es muy diferente que si lo haces solo un segundo, [las indicaciones a] los bailarines eran más bien, el tiempo, la duración, la suavidad de un gesto, es algo tenso o es algo fragmentado, aquí nunca vas a parar, [etcétera]. Creo que por eso hay muchas capas de sentido, pero no desde la palabra, no desde la anécdota, no desde una representación teatral, sino desde el cuerpo, desde el movimiento.



Figura 3. *Campo Muerto*, escena dirigida por Sofía Mejía Arias. Foto: Alexander Gumbel

Hayde: No es la idea de mimesis lo que puede definir a *Campo Muerto*, por ello no podemos hablar de representación sino de una producción de presencias (Lehmann, 2013). Ya la propia idea de investigación profunda en torno a la memoria corporal supone

otro lugar que nada tiene que ver con la idea de la escena como mimesis o instancia superior a la realidad. Su efectividad radica en que la realización de la acción como momentos y significaciones que se gestan a nivel de huesos, músculos, tendones que permiten el aflorar de la historia social, en una presencia que se intensifica en su encuentro con cada espectador. Al respecto Lehmann dice: “Cuando lo que tiene valor no es ya la obra apreciable *objetivamente*¹⁴ sino el proceso que se construye con el público, entonces aquel depende de la experiencia de los mismos participantes; es decir, de una circunstancia altamente subjetiva y efímera...” (2013, p. 241). Podemos definir la obra como un proceso que abarca diversos momentos de investigación, cuya finalidad última es la presencia. ¿Qué implicaciones políticas tiene el estar presente?

Zoitsa (CM): Yo rescato mucho el trabajo de mesa que tuvimos previo al ejercicio de cuerpo. Cuando decidimos emprender el proyecto, la compañía dedicó como unas dos o tres semanas a realizar un trabajo de mesa donde traíamos materiales, documentos, videos, noticias y dialogamos al respecto. Yo creo que ese fue un primer momento que nos nutrió mucho, que nos alimentó para colocarnos a todas y a todos en un mismo plano compartido de información.

Sofía (CM): Cada una fuimos de la conversación a las imágenes que encontrábamos sobre la violencia y cada una fue reconociendo cuál era su tema. La idea del duelo, del llanto me interesó, tenía imágenes de velaciones, de procesiones, porque había muchas imágenes en los periódicos de gente en los pueblos levantando los ataúdes en una procesión por la calle, velando los muertos. En esa época nos enteramos de todas las personas que fueron desaparecidas en fosas comunes y que sus familias no pudieron hacerle un duelo. A mí me interesaron esas formas en que la gente hace duelo y entonces apareció la voz que sale a través del lamento, el susurrar el nombre de alguien, la tradición de las plañideras en la costa atlántica. Hay unas tradiciones de cantar y llorar las muertes de los niños que también me interesaron mucho. Lo que me atraía eran esas formas de decir los nombres de las personas que se habían muerto, de recordarlas a través de nombrarlas, de rezarlas, pero también otra cosa que fue muy fascinante para mí es cuando alguien cercano se muere, uno tiene ganas de ir hacia al pasado, de que esto no hubiera ocurrido. Es como una mirada hacia atrás, una reversa de ese tiempo, quizá por un anhelo

14 Cursivas del autor.

de querer cambiar el destino de las cosas y entonces comencé a trabajar cómo era eso de ir hacia atrás, comenzar por el final e ir hacia atrás para desenvolver el tiempo pasado. Ocurre algo muy particular con la memoria y es que esos eventos del pasado, en este país, siempre se han querido olvidar, aquí hay mucha gente interesada en que no se sepa lo que pasó, que la verdad no salga a la luz.

Hayde: En la experiencia latinoamericana, la creación independiente en danza y en teatro se da a través de la idea de grupo o colectivo. Al respecto, Ileana Diéguez afirma que no se trata solo de llevar una obra a escena, sino que involucra mucho más: “la creación, la producción y la difusión del trabajo propio, la relación con el entorno, la inserción en la cultural barrial y nacional, en los debates ideológicos, estéticos y políticos de su tiempo.” (Diéguez, 2014, p. 69).

Las experiencias sociales e históricas se asumen aquí de manera colectiva, en la conciencia de que al poder del discurso oficial solo es posible fracturarlo con un lenguaje cuyos signos sean una invención colectiva. La experimentación en el arte, a partir de los movimientos artísticos que fundaron el performance, el arte conceptual, participativo y otros, harán de su práctica un método de investigación de la realidad (Brett, 2012).

La colectividad, esa forma de disponer los cuerpos en cercanía, en relaciones de semejanza y horizontalidad, son experiencias coreográficas heredadas ya que en la periferia suele priorizarse el trabajo colectivo, como formas de fisurar las estructuras estructurantes que determinan el lugar social del individuo. Lo colectivo organiza el espacio para que todos los cuerpos sean visibles y audibles, ya que lo colectivo no se reduce a la mera distribución más o menos simétrica de las tareas, tiene que ver también en cómo pensamos los roles que cada quién juega en la colectividad y la organización coreográfica del espacio y el tiempo para que los cuerpos puedan inventar nuevos órdenes sociales y políticos a nivel de micropolítica. Porque como señala Merce Cunningham: “eso siempre me ha interesado en la danza también y todavía es el caso: cómo posicionarnos en una situación desconocida y luego encontrar la solución, una salida que no es necesariamente la única salida, pero sí una solución plausible. Por supuesto eso requiere procedimientos poco convencionales” (2009, pp. 156-157). Posicionarse es colocar el cuerpo en un punto en el espacio desde el cual ver y actuar. Lo colectivo es una forma de pensar y un procedimiento, una coreografía que señala una proximidad para potenciar la capacidad de acción.

Sofía (CM): Yo me sentía parte de un movimiento más amplio, mi cuerpo no era solo mi cuerpo sino que era parte de este tejido que estábamos haciendo con todos los miembros de la compañía, por eso decidimos hacer esta pieza del modo en que lo hicimos. Éramos un colectivo comprometido e importante, esto nos permitió tener la fuerza para trabajar un tema tan delicado que nos tocaba a todos.

Daffne (LT): Tomamos la decisión, cuando nos juntamos, de hablar de temáticas feministas, [después] vino la pregunta sobre el cómo, porque no nos hacía sentido estar hablando de feminismo pero no llevarlo a la metodología que usamos. No tenía mucho sentido para nosotras plantearlo desde una lógica patriarcal o como nos enseñaron a nosotras en la escuela a trabajar, con formas más lineales, con estructuras jerárquicas. Nos preguntamos de qué manera se puede resolver esto a nivel temático pero también a nivel metodológico y para nosotras el *collage* resultó una manera de hacer de lo más feminista.

Paula (LT): Nosotros lo que hacemos es que a partir de los saberes, de las habilidades y de los referentes que cada una tiene, trabajamos con esos elementos y los transformamos en algo común, algo que nos pueda unificar a través de este cruce que hacemos con la teoría. Cuando decimos que nuestra metodología está basada en el *collage* es porque finalmente cada una está ensamblada en la otra, de manera tal que lo que se está pensando se transporta hacia soportes audiovisuales o del cuerpo o del vestuario, por ejemplo. La teoría sale de la academia y sale del soporte libro y es traducido a estos lenguajes que son de las artes escénicas o de las artes visuales entonces ésa es la idea en general, y también esta idea horizontal, en donde cada una propone desde sus saberes, es también la base de esto. Yo, por ejemplo, como diseñadora y como profesora de historia, interpreto un texto que tenemos que trabajar en común, después vemos cómo Lea lo traduce al vestuario, qué ideas surgen y a partir de eso, Daffne y Sibila van trabajando con música. Al final es trabajar con algo común que se transforma en estos elementos. Por eso es la idea del *collage* o del *pastiche* en donde cada parte funciona porque existen las otras partes.

Ana Patricia: En palabras de Jonathan Caudillo (s/f): “La relación de los cuerpos con el peso determina la historia de la corporalidad humana, de tal manera que su desplazamiento implica también moverse en los límites de lo humano, lo animal, la muerte (yacer) [...] la verticalidad del cuerpo humano es de suyo una conflictividad”. El peso es una experiencia tan básica en nuestro cuerpo que en general no nos percatamos de su presencia, pero la danza contemporánea, asidua a moverse en los bordes entre lo implícito y explícito, ha hecho del uso del peso una de sus líneas principales de investigación. Desde las inmersiones de Mary Wigman en el uso fuerte de peso hasta las exploraciones de Steve Paxton sobre flujo libre y uso pasivo del cuerpo en el *Contact Improvisation*, pasando por las constantes fluctuaciones de peso fuerte y ligero que vemos en el trabajo de Pina Bausch, entre otros. Ciertamente, el cuerpo es el lugar de partida para usar el movimiento y la danza como un instrumento político, pero se trata de un cuerpo que se percibe a sí mismo. Para Rudolf von Laban, el peso se relaciona con la percepción, porque es cuando nos preguntamos cómo estamos usando el peso que podemos sentirnos presentes, percibiéndonos a nosotros mismos y lo que nos rodea. No me parece una casualidad que una hipótesis de trabajo para la obra *Campo Muerto* sea el peso. ¿Cuánto pesa un cuerpo? Y, ¿cómo sobrevolvamos ese peso? ¿Hay preguntas de investigación más coherentes para la realidad de violencia y muerte que vivimos en Latinoamérica? Una pregunta radical para una realidad que en Latinoamérica hace tiempo desborda el peso de las ausencias.



Figura 4. Collage de Mariana Navarro. Cortesía de la autora. (Intervención visual de Ana Patricia).

Sofía (CM): Todo esto fue una creación colectiva. Llegaba con imágenes, por ejemplo con esta idea de la procesión, que fue una idea muy importante, entonces comenzábamos a trabajar cargando un cuerpo, cuánto pesa este cuerpo, cómo lo cargamos y cuál es la mejor manera de cargarlo. En Danza Común siempre trabajamos escuchando mucho las propuestas de los participantes, de los intérpretes creadores, siempre fue realmente muy colectivo. Fue un trabajo de filigrana, siempre fue muy delicado entender como lo armas y a la vez que fuera realmente colectivo. Teníamos que estar súper conectados para que ocurriera.

Mujeres, arte y resistencia política

Hayde: Hay aquí una posibilidad que la acción otorga para inaugurar otras posibles formas de ser del cuerpo, ya que la acción impulsa a descubrir potencialidades del cuerpo en sí mismo y en relación con los otros, la acción es lo que nos hace

visibles a los otros. A través de gestos mínimos indico al otro mi existencia, mi vitalidad, “el movimiento es una respuesta de supervivencia” (Grenier, 2009, p. 65).

Desde el feminismo, la acción es la posibilidad de reivindicar la existencia de la experiencia personal y colectiva. Desde las década de 1960, las artistas del performance han utilizado sus cuerpos “como elementos detonantes desde donde poder reivindicar y denunciar las políticas de sometimiento que sobre ellos recaían” (Del Río y Cintas, 2013, p. 10), experiencia que cruza arte, política y acción, y cuyas resonancias llegan hasta las prácticas artísticas contemporáneas. Cuando pensamos la acción desde la danza, ¿a qué tipo de acción nos referimos? ¿Qué movilidad es la pertinente para hacer visible lo invisible, lo urgente? ¿Qué políticas del movimiento podemos hacer emerger como mujeres? ¿Cuáles las coreografías que organicen nuestros cuerpos para inventar otras formas de acción política?

Zoitsa (CM): En aquel momento, en nosotras no había una conciencia de la diferencia de género. Lo que creo que sí sucede es que para ese momento, Danza Común era una compañía dirigida por mujeres, artística y administrativamente. *Campo Muerto* fue una obra creada por tres mujeres y en la compañía el número de intérpretes mujeres era mayor al de los hombres, entonces, al interior, la política de la repartición de poder en Danza Común sí tenía una mirada femenina implícita inevitable, y una forma sobre la relación entre los intérpretes que estaba cruzada justamente por nuestra construcción social como mujeres.

Bellaluz (CM): Siento como una doble presencia: la muerte representada en un cuerpo femenino pero ese cuerpo revive y tú lo vuelves a ver con vida y es una vida colectiva. Lo que tenemos es la presencia de las mujeres sosteniendo la vida, luchando hasta con la muerte, llorando.

Zoitsa (CM): Las mujeres representan una cara de la guerra y los hombres representan otra, finalmente los muertos son los hombres en una mayor medida, los cadáveres son de los hombres y quienes portan las armas y ejercen la violencia son los hombres; la cara de las mujeres, para el retrato de la guerra en Colombia, es más bien el de las madres que pierden a sus hijos, las esposas que

Bertha Díaz: Cuando la pensadora brasileña Suely Rolnik habla de los modos de operación de la micropolítica, refiere que ésta puede manifestarse por negación y por afirmación. *Campo Muerto y Un violador en tu camino*, desde mi perspectiva, existen como acciones micropolíticas generadas por afirmación. Dice Suely (2018, p. 135): “Es ‘por afirmación’ que se opera la insurgencia micropolítica: se trata de un combate por la vida en su esencia germinativa” (Traducción libre).

Los trabajos mencionados responden a realidades violentas, pero lo hacen desde ejercicios de complicidad colectiva (a menor o mayor escala, pero de potencia igualmente contundente) desde los que se subvierten y revierten los afectos. Dichas acciones propician posibilidades alternas para vincularse con los sucesos, tanto para quienes erigieron (re-activaron) estas coreografías, como para los contextos en las que se han inscrito. Posibilidades para que la vida no se estanque, sino que prolifere.

Es visible a través de esta entrevista cómo la potencia femenina es capaz de fertilizar la vida, aun cuando ella parece a ratos agotarse.

La insurrección, la insurgencia, la sublevación, la poética... palabras que gravitan también en este diálogo, son, curiosamente, todas femeninas.

pierden a sus maridos. Pero nosotras en ningún momento quisimos reducir el papel de las mujeres a ese retrato de las víctimas, ahí lo que ocurría era una urgencia de los cuerpos por salvarse. La fuerza que también está en los cuerpos femeninos.

Sofía (CM): Siento que son más las mujeres que se quedan vivas y son las dolientes de todas esas muertes. En la parte de la obra que yo hice sí tenía claro que la mujer del principio es esa persona que carga con ese dolor y tiene que hacerse cargo de esa memoria y sostener la vida.

Zoitsa (CM): *Campo Muerto* fue un trabajo que nos permitió actuar y no ser solamente receptores de esa tragedia. Fue la posibilidad de reaccionar de alguna manera en el espacio real, por más que sea una obra de arte y que esté construida con base en la metáfora, funcionó como un lugar en donde actuar, dónde manifestarnos, un espacio en donde proceder como traductores de ese dolor intenso de ver lo que le sucede al país. Creo que el arte nos protege de ser meros receptores de la realidad violenta de un país como Colombia.

Sibila (LT): Probablemente sea porque se trata de lenguajes de lucha menos identificables por parte de las instituciones que tienen el monopolio de la violencia, como la policía o las fuerzas especiales o lo que sea que está ahí desplegado para reprimir a quién se manifiesta. Muchas veces los lenguajes más propios del arte o de lo performático son más complejos de asimilar, probablemente ahí radica una estrategia. Por un lado, para poder enunciar estas demandas y que esto llegue a otras personas desde otro lugar y no solamente desde la palabra o mediante códigos evidentes de manifestación, que también son muy masculinizados, y hacerlo de otra forma. Lo que pasa con la policía cuando tiene, por ejemplo, un grupo de mujeres con el torso desnudo, bailando y gritándoles en la cara, a veces llegan y se lanzan con todo, pero a veces les es mucho más difícil ir y agarrar esos cuerpos, tocar esos cuerpos desnudos, tomarlos. Eso no quita que sepamos que son muchas las denuncias de violencia sexual por lo mismo, pero hay un pudor agregado al enfrentar el cuerpo desnudo que a la vez es un cuerpo que se está vinculando con lo erótico desde otro lugar, que es una herramienta de lucha de resistencia, eso también desestabiliza y por otro lado posee un potencial mediático.

Las manifestaciones basadas en el performance o en el arte son más llamativas, ese es otro de los objetivos que tienen, de visibilizar justamente esa lucha. Aquí nosotras lo que estamos planteando es ese ejercicio de reapropiación, de cómo desde nuestros cuerpos, atravesados por estas opresiones y violencias, desde ese mismo lugar nos lo estamos reapropiando y luchando. Estamos no solo ante una estrategia propia del arte sino que también tiene esta otra dimensión de resistencia.



Figura 5. Performance *Un violador en tu camino*. LASTESIS. Valparaíso 29 de noviembre 2019.
Foto: Camila R Hidalgo

Bellaluz (CM): Esa realidad violenta también lo supera todo, acaba con todo. Creo que el arte nos salva de la muerte, de no tener posibilidades. El artista se entrena para descubrir posibilidades de volver a encontrar algo, para volver a tener un punto de partida y poder hacer una nueva lectura de la realidad, crear otros sentidos o crear memoria. Nos ayuda a no olvidar. *Campo Muerto* me ha permitido crear una memoria muy personal y dialogar con los momentos históricos de gran impacto en el país. *Campo Muerto* me ha permitido darme cuenta que estos cambios históricos son muy lentos. El hecho de que esta obra se presente y todavía duela me hace sentir que esto no ha cambiado mucho y es ahí que voy entendiendo que los cambios no son rápidos, toman décadas.

Ana Patricia: La estrategia de LasTesis es especular: en un gesto, la imagen devuelta en su contra-representación le guiña el ojo al interlocutor, el victimario, el carabinero, a quien no le queda otra que identificarse con su imagen: un carabinero feminizado. ¡Qué afrenta! La apelación directa al sistema opresor personificado, el señalamiento una y otra vez hasta el cansancio, fortalecido con la repetición, reubicado, regenerado, actualizado en la propagación global del performance feminista.

La denuncia es el núcleo del performance: en la coreografía los movimientos involucran en general todo el cuerpo de manera simultánea excepto en el momento de “¡el violador eres tú!”, en donde el cuerpo se segmenta activando el gesto del señalamiento en el brazo. Y es que la danza permite que se materialicen las representaciones de sometimiento, en una continuidad a través del ritmo y el diseño coreográfico, los cuerpos se construyen y deconstruyen hasta transformarse. Las pausas en el ritmo de este performance hacen que la tensión vaya en aumento para rematar con un gesto cargado de violencia y autoritarismo cuando menciona al presidente. Es ahí en donde el cuerpo se concentra cruzando los puños por encima de la cabeza, quizá el gesto de mayor sometimiento del performance.

Al ver por primera vez el performance, por momentos recordé los coros hitlerianos: las filas, los movimientos de los brazos. LasTesis retoman gestos identificados como pertenecientes a una corporalidad dominante y dictatorial, y resulta muy efectivo que le den la vuelta a esos códigos corporales y de movimiento para señalar justo a aquellos que los ejercen. Sin embargo, esos gestos no son una fiel imitación de aquellos que los inspiran, todo lo contrario, están contaminados de sensualidad, erotismo, seducción (movimientos de cadera, vacilaciones en los cambios de peso de un lado a otro). Hecha de extremos aparentemente irreconciliables, el performance de LasTesis es una bomba también para el binarismo intrínseco del régimen machista.

Sofía (CM): Yo quería que esta obra diera voz a los dolientes, a los que les ha dolido la muerte de alguien, como a las madres y padres que han perdido a sus hijos, a los hijos de los asesinados y también a las personas que no han tenido tanta cercanía con esos eventos pero que igual nos duele mucho lo que está pasando, porque igual nos atraviesa.

Hayde: La reflexión sobre el lugar que ocupa el arte en la sociedad, sobre su “responsabilidad”, se liga con la idea de que potenciar la presencia que suponen estas obras, estaría referido no solo a la estrecha relación que se establece entre performers y público, sino también la presencia potenciada en la esfera pública. Si la danza rompe los marcos del teatro renacentista, que establecen el límite dentro del cual todo es representación, por fuera de ese límite, el contexto histórico y social aparece como el nuevo límite. Ese nuevo marco ya implica la invención de prácticas a partir de las cuales la danza y la escritura coreográfica se buscan redefinir. Una vez rotos los marcos de la escena, ¿qué retos suponen los nuevos marcos?

Otras políticas en el arte

Hayde: Aquí tenemos prácticas que son pequeños universos en donde se ensayan relaciones y puntos de vista en un campo cruzado por lo real. Tenemos un cambio en el enfoque, ya no se trata de pensar la técnica de la danza como una vía para entrenar cuerpos para la escena, con la capacidad de encarnar la poética del coreógrafo, sino de formas de escrituras coreográficas que permitan inventar otras movi­lidades para el cuerpo. Hay una estrategia de fuga hacia lugares que permitan inaugurar posibilidades, coreográficas y políticas, en ello radica el sentido de la acción.

Zoitsa (CM): A mí me encanta más la acción inmediata, la performatividad, soy menos persistente en la duración de los procesos, en la reiteración de lo que va ocurriendo con la obra una vez que se presenta. Creo que Bellaluz y Sofía sí comparten ese ojo clínico, muy de la artesanía de volver y ver la pieza y estar en la atención de cambiar y mejorar, de ser más cuidadosas justamente de esos detalles. Los que sufrimos somos los intérpretes, porque hay todo un trabajo de desaprender lo que ya habíamos aprendido y hacerlo de otra manera o hacerlo mejor, con otra intención, con

mayor intensidad, con mayor fuerza. Eso es algo que valoro mucho en ellas dos porque tiene que ver con un cuidado no solo sobre la pieza sino sobre su propia práctica profesional en el campo de la coreografía, un amor a eso que se está haciendo.



Figura 6. *Campo Muerto*, escena dirigida por Zoitsa Noriega Silva. Foto: Alex Gumbel

Sofía (CM): Danza Común no es un grupo de bailarines formados en escuelas de danza tradicionales, todos nosotros tenemos otras carreras y también había un orgullo de hacer las cosas diferentes, no nos salían de otra manera. En el caso específico de esta obra, yo siento que colectivamente comenzamos a pensar en el gesto cotidiano que pudiera estar relacionado con los temas que cada una estaba buscando. Recuerdo mucho que en la parte Bellaluz, que yo bailaba, era muy bonito como cada vez era más pequeño el gesto y cada vez desaparecía cualquier movimiento que se pareciera al repertorio de la danza contemporánea.

Hayde: La ley se establece como límite a lo político, por ello la ley garantiza la permanencia del *statu quo*. La ley dibuja un territorio, por dentro todo es legalidad, incluso el arte y sus prácticas no escapan a esta legalidad. Por fuera de este espacio se encuentra todo aquello que amenaza al poder. Este territorio diseña a la vez una posible geografía que contiene y da forma a sus

Bertha Díaz: Resonancias con un extracto de un poema de la argentina Diana Bellesi:

Tomo y obligo
(Fragmento)

“Estar atenta, ser más fina cuando el rostro del otro humano en su belleza y su desdicha se perfila aquí, en desamparo, es ese su poder, como lo es la trémula voz que en verso teje la bienvenida, entre vos y yo.”

contradicciones para hacerlas domesticables, de ahí la constante fisura que propone el arte, porque en su fundamento está el inventar espacios en donde surgen acontecimientos contradictorios y que trabajan permanentemente en oposición a la regla, esta intención se da en los espacios frontera, mucho menos susceptibles a los dictados de la ley.

Ya afirmamos lo colectivo como fundamento del dispositivo para la acción, pero lo colectivo es también una fuga, es la posibilidad de oponerse a las leyes que gobiernan tanto el mundo social y político, como las legalidades que condicionan las prácticas artísticas. Hay aquí una doble politicidad: la fuga hacia espacios no legalizados y la afirmación de la voluntad de existir, de hacer visibles los cuerpos, ambas son políticas de la autoafirmación.

Zoitsa (CM): Danza Común tiene una dinámica de preservación, de cuidado, en el sentido de promover la vida. Hay mucho afecto y diálogo entre quienes conforman la compañía, es un territorio en donde se da la vida a través de ese afecto, de ese cuidado en transmitir conocimientos y también a través de entregarse a procesos de creación que son súper vitales y que son por ese interés muy particular por el cuerpo, no por el discurso sino por la experiencia de estar en contacto con los cuerpos. En una obra como *Campo Muerto*, en donde todo el tiempo hay brincos, corridas y caídas al piso, lo que más tiene que desarrollar un intérprete es el cuidado del otro y de sí mismo. A pesar de que nuestras vidas hayan tomado unos rumbos distintos, yo trato de conservar para mí eso, que es lo más importante de Danza Común.

Daffne (IT): Hay cosas que no se pueden perder en este confinamiento, para el feminismo ha sido súper importante mantener estas redes que siguen funcionando a nivel digital, estos contactos que se pueden hacer desde territorios muy lejanos, aunque igual no deja de ser excluyente para otras personas que no tienen el mismo acceso a las herramientas de Internet, pero sí nos ha permitido mantenernos en contacto, fortalecer esas redes que hay en Latinoamérica, con otras colectivas feministas, con otras personas que trabajan, que estudian, que son activistas, que generan contenidos o que visibilizan la violencia patriarcal en todas sus formas. De alguna manera este espacio digital se ha transformado en un nuevo espacio público sin serlo, pero igual se está.

Hayde: La obra de arte no sutura la herida, por el contrario la mantiene abierta. En la misma medida en que los hechos evidenciados por la danza y el performance permanecen vivos en la memoria de quienes atestiguaron el hecho estético o en la posibilidad del arte de convertirse en un mecanismo de duraciones, en esa medida la capacidad de denuncia y de convocatoria a la acción que le es inherente se incrementa... El arte tiene consecuencias sociales, políticas, históricas y estéticas en los procesos históricos de la larga duración¹⁵, ya que como el propio Hobsbawm afirma “la cultura de la época se [ve] amenazada por sus propios productos culturales” (2013, p. 929).

Campo Muerto y Un violador en tu camino forman parte de un esfuerzo hecho desde el arte latinoamericano que busca crear un sentido común sobre la importancia de hablar de la historia compartida, caracterizada por la colonización, el despojo y la violencia, en donde se hacen presentes los cuerpos, pues es ahí donde la necropolítica se hace realidad. La reflexión en torno a estas piezas nos permite vislumbrar, no las soluciones utópicas, sino las alternativas posibles, esas que emergen a partir de inventar escrituras coreográficas para la cercanía, la acción y la potencia corporal, para oponer el arte a esas otras coreografías del poder que encapsulan¹⁶ la protesta, que dispersan los cuerpos en revuelta cuando sale al espacio público a manifestarse o que hacen de la violencia extrema una forma de control político.

El conocimiento generado por la danza y el performance pueden orientarnos para comprender nuevos aspectos del mundo y para inventar estrategias coreográficas que permitan irrumpir en el espacio público mediante nuevas formas de hacer visibles los cuerpos, potenciando la presencia como forma de indicar que los cuerpos no olvidan, que los cuerpos se mueven para marcar fugas, que los cuerpos son capaces de inaugurar posibilidades.

¹⁵ La larga duración es un concepto acuñado por el historiador Fernand Braudel para hablar de las estructuras que permanecen durante extensos periodos de tiempo. En ese sentido, el arte genera transformaciones lentas, que parecen invisibles. Mucho del mundo contemporáneo es producto de apuestas hechas por los y las artistas de la vanguardia, aunque en su momento la obra pareciera haber tenido un impacto restringido al campo del arte.

¹⁶ El encapsulamiento es una estrategia de contención de las manifestaciones que consiste en crear un cerco alrededor de los cuerpos. Esta técnica lo que busca es reducir la capacidad de movimiento de los manifestantes y aislarlos en un espacio limitado por varias horas, así que podemos hablar de un secuestro de los cuerpos cuya efectividad consiste en remitir la impotencia de lo corporal frente a la fuerza del Estado.

Cada una de las voces que intervinieron en esta entrevista sumaron ideas para entender las obras, los mecanismos que se activan, los desplazamientos simbólicos y, sobre todo, cómo dialogan las piezas con contexto social y político más amplio. Para LasTesis, el feminismo y el método del collage como estrategia estética les permitió construir un dispositivo que ha resultado altamente efectivo para la acción política de las mujeres. Danza Común, al indagar en la memoria depositada en los cuerpos, ha construido un archivo al que será necesario acudir con frecuencia por lo que nos enseñan en cuanto a la relación cuerpo e historia. Ana Patricia, con sus intervenciones, nos colocó en la perspectiva de cómo la danza ha pensado lo humano a profundidad, logrando entrever una compleja red de significaciones en cada gesto. Bertha recuperó la importancia de los afectos como parte de las prácticas de la micropolítica y que nos permiten construir espacios de vivencia compartida.

De esta manera constatamos que la complejidad de las prácticas artísticas contemporáneas nos impelen a pensar la obra de arte no solo en su materialidad, sino en todas las significaciones que las cruzan y que emergen como discursividades del disenso. Así, la danza y el performance, como prácticas de arte político en Latinoamérica, han sido el receptáculo de todo aquello que se niega a caer en el olvido y, a la vez, de todo aquello que quiere nacer. Son dispositivos para oponer coreografías de memoria y acción a las coreografías de poder de los Estados necropolíticos.

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? En *Sociológica (México)*, 26 (73), 249-264. Recuperado en 16 de septiembre de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es
- Arendt, H. (2011). *La condición humana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Brett, G. (2012). "En:" Estrategias vitales: visión de conjunto y selección. Buenos Aires-Londres-Río de Janeiro-Santiago de Chile, 1960-1980. En Schimel, P. (Comp.). (2012). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Col. Fusil. Ciudad de México: Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles - Editorial Alias.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Colombia: Paidós.
- Caudillo, J. "Balance y diagnóstico del arte contemporáneo". Cartografías del arte contemporáneo. Instituto Nacional de Bellas Artes. Ciudad de México. (s/f).
- Cunningham, M. y Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México, D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel*. (Tomo 6). Puebla: Ediciones Era / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Greiner, Ch. (2009). La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política. En: Buitrago, A., Sánchez, J. A., Greiner, Ch., et al. (2009). *Arquitecturas de la mirada*. España: Centro Coreográfico Gallego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Universidad de Alcalá.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Gutiérrez Campos, L. (2019). Neoliberalismo y Modernización del Estado en Chile: Emergencia del Gobierno Electrónico y desigualdad social. *Cultura-hombre-sociedad*, 29 (2), 259-280. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cuhso/v29n2/0719-2789-cuhso-0719-2789-2019-cuhso-03-a06.pdf>

- Hobsbawn, E. (2013). *Trilogía eras: La era de la revolución (1789-1848), La era del capital (1848-1875), La era del imperio (1875-1914)*. Buenos Aires: Crítica.
- Huhle, R. (2001). La violencia paramilitar en Colombia: Historia, estructuras, políticas del Estado e impacto político. *Revista del CESLA. International Latin American Studies Review*, 2, 63-81.
- Le Breton, D. (2008). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro Posdramático*. México: CENDEAC-Paso de Gato.
- Lepecki, A. (2010). “El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y las supervivencias de las danzas”. (pp. 61-82) En: Isabel de Naverán y Amparo Écija (Edit.) *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado directo*. España: Editorial Melusina.
- Pereyra, G. (2012). México: violencia criminal y “guerra contra el narcotráfico”. *Revista mexicana de sociología*, 74 (3), 429-460. Recuperado el 29 de septiembre de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032012000300003&lng=es&tlng=es.
- Ranciere, J. (2010). “Las paradojas del arte político”. En: Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. España: Ellago Ediciones.
- Richard, N. (1987). “Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973”. En: *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Contribuciones. Programa FLACSO - Santiago de Chile. Número 46, enero 1987.
- Rolnik, S (2018). *Esferas da insurreiçãõ. Notas para uma vida não cafetina*. São Paulo: N-1 edições.
- Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

SOBRE LOS COLABORADORES

Autoras

Dra. Ciane Fernandes. Profesora Titular de la Escola de Teatro de la Universidade Federal de Bahía (UFBA) y una de las fundadoras del Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la UFBA. Bachiller en Enfermería y licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Brasilia, Ph.D. en Artes y Humanidades para Intérpretes de las Artes Escénicas por la New York University, Analista de Movimiento por el Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), en donde es investigadora asociada. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2380-5034>
Correo electrónico: cianef@gmail.com

Dra. Didanwy Kent Trejo. Doctora en Historia del arte, investigadora y artes vivas, profesora de tiempo completo en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Tutora y docente del Posgrado en Historia del Arte. Coordinadora del Seminario Permanente de Estudios sobre la Escena y el Performance (SPEEP). Coordinadora del Aula del espectador de Teatro UNAM. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7784-1009>.
Correo electrónico: didanwykent@filos.unam.mx

Dra. Lúcia Matos. Profesora Asociada de la licenciatura en Danza y del Programa de Posgrado en Danza (maestría y doctorado) de la Universidade Federal de Bahía (UFBA). Líder del grupo de investigación “Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança” (Proceda/CNPq). Doctora en Artes Escénicas por la UFBA con posdoctorado en Estudios en Danza por la Facultad de Motricidad Humana de la Universidad de Lisboa. Actualmente desarrolla investigaciones en las áreas de danza y procesos artísticos-educativos, y de políticas de la/para la danza. Cuenta con artículos y capítulos de libros publicados en Brasil y el exterior. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9760-9231>
Correo electrónico: luciamatos@ufba.br

Dra. Silvia Citro. Doctora en Antropología, investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina, y performer. En la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, se desempeña como Profesora Asociada en la carrera de Artes y coordinadora del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (www.antropologiadelcuerpo.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>
Correo electrónico: scitro_ar@yahoo.com.ar.

Dra. Rosa Primo. Profesora de los Cursos de Licenciatura y Bachillerato en Danza de la Universidad Federal de Ceará. Doctora con estancia en el Curso de Danza de la Universidad París 8 (Francia). Líder del Grupo de Investigación Concepciones Filosóficas del Cuerpo en Escena (CNPq). Miembro de la Association des Chercheurs en Danse. Fue coordinadora del área de danza de la Secretaría de Cultura de Fortaleza. Autora del libro *A dança possível: as ligações do corpo numa cena* [La danza posible: las relaciones del cuerpo en escena] (2006). Desde 2014 ha desarrollado una investigación en trabajo de solos en colaboración con otros artistas. ORCID: 0000-0001-5500-1471.
Correo electrónico: rosaprimogadelha@gmail.com

Mtra. Natalia Orozco Lucena. Coreógrafa, investigadora y gestora de la danza en Colombia y madre de Heloise. Estudió filosofía y realizó una maestría en psicoanálisis y cultura. Actualmente realiza estudios sobre el Sur a través de la plataforma virtual de CLACSO. Desarrolla su trabajo creativo de forma independiente y está articulada en proyectos pedagógicos y culturales en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá y en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, sede Bogotá. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6046-5414>
Correo electrónico: natoroluna@gmail.com

Mtra. Hayde Lachino. Maestrante en Filosofía Política por la Universidad Nacional de Quilmes. Coreógrafa e investigadora. Sus principales líneas de trabajo son los vínculos entre danza y tecnología y danza y política. Cuenta con libros y artículos publicados por universidades e instituciones de cultura en México. Articulista en diversos periódicos y revistas. Fue directora de la Revista Interdanza, publicación de la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. Actualmente dirige la Editorial Nicolasa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8282-8538>
Correo electrónico: haydelachino@gmail.com

Mtra. Ana Patricia Farfán. Coreógrafa, docente e investigadora, en su trabajo se interesa por explorar los intersticios entre teoría y práctica, y danza y performance. Desde el 2016 dirige el grupo *Me Rindo Producciones* y actualmente es doctorante del programa Cartografías del Arte Contemporáneo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4933-1164>

Correo electrónico: anapatriciafarfan@gmail.com

Dra. Bertha Díaz. Investigadora en artes escénicas. Indaga en las relaciones entre cuerpo(s)-escritura(s)-pensamiento desde y frente a la escena y en las prácticas pedagógicas. Co-dirige el colectivo teatral Rodez Alhampa y la Revista Sycorax. Tiene un doctorado en Investigación en Artes, Humanidades y Educación, por la Universidad Castilla La Mancha. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3709-2060>
Correo electrónico: la.maga83@gmail.com

Consejo Editorial

Dra. Adriana Bittencourt es Doctora y Magister en Comunicación y Semiótica por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP). Licenciada en Danza y Especialización en Coreografía por la Universidad Federal de Bahía, UFBA. Investigadora y vice-coordinadora del Programa de Posgrado en Danza - PPGmDança, profesora de la Escuela de Danza de la UFBA, e investigadora del Programa de Posgrado en Difusión del Conocimiento DMMDC (UFBA).

Dra. Eugenia Cadús es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde también ejerce la docencia y dirige el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es practicante de danzas y su trabajo creativo incluye participar como asesora artística e histórica y dramaturgista en diversas obras.

Dra. Adriana de Faria Gehres es Profesora Adjunto de la Universidad de Pernambuco (UPE). Doctorado en Motricidad Humana / Danza por la Universidad Técnica de Lisboa. Investigadora en el área de danza, educación y políticas culturales en el Grupo de Estudios

Socioculturales en Educación Física y el Grupo Etnos de la ESEF-UPE. Investigadora colaboradora en INET-MD -Portugal. Actualmente desarrolla estudios de mapeo de redes de organizaciones de danza y sobre procesos curriculares en el ámbito de la enseñanza en danza.

Dra. Alejandra Ferreiro Pérez es bailarina, maestra e investigadora de danza y educación. Licenciada en Educación Artística en Danza (INBAL), Maestra en Educación e Investigación Artísticas (INBAL) y Doctora en Ciencias Sociales (UAM-X). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Investigadora del Cenidi-Danza José Limón del INBA y profesora de la Maestría en Desarrollo Educativo, línea de educación artística de la UPN en convenio con el Cenart.

Dra. Ana Pais es becaria postdoctoral en artes performativas (Centro Estudios de Teatro, FLUL), dramaturga y curadora. Es autora del libro *O Discurso da Complicidade. Dramaturgias Contemporâneas* (Colibri 2004) y de *Ritmos Afectivos nas Artes Performativas* (Colibri 2018). Organizó la antología *Performance na Esfera Pública* (2017, Orfeu Negro) y su versión en inglés disponible online en www.performativa.pt. Fue crítica de teatro en Público y Expresso. Como dramaturgista, colaboró con creadores de teatro y danza en Portugal y, como curadora, concibió, coordinó y produjo varios eventos curatoriales discursivos.

Dra. Victoria Pérez Royo es profesora de Estética y Teoría de las artes (UZ), co-directora del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (2010-2019), investigadora de ARTEA y profesora invitada a programas internacionales de investigación basada en la práctica. En los últimos años ha desarrollado una intensa actividad de comisariado en el marco de iniciativas de investigación con centros de arte como La Casa Encendida, Museo Reina Sofía y Matadero Madrid. Últimos libros editados: *Componer el plural. Cuerpo, escena, política* (2016, con Diego Agulló), *Dirty Room* (2017, con Juan Domínguez) y *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2019, con Mette Edvardsen).

Dr. Antonio Prieto Stambaugh. Profesor-Investigador en la Facultad de Teatro y el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana, donde es Coordinador de la Maestría en Artes Escénicas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt. Es doctor en Estudios Latinoamericanos por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y maestro en Estudios del Performance por parte de la Universidad de Nueva York. Director de Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, publicación semestral arbitrada e indizada de la Universidad Veracruzana.

Dr. Carlos Eduardo Sanabria B., es profesor asociado e investigador de los programas de Maestría en Estética e Historia del Arte y de la Carrera de Historia del Arte, de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá, Colombia), en las áreas de filosofía del arte, teoría e historia de la danza y fenomenología del performance. Con la Red de Investigación Cuerpo Danza Movimiento, ha sido coordinador académico del Congreso Internacional de Investigación en Danza, desde 2012. Es investigador principal de los proyectos "Pedagogía, arte y ciudadanía" (2017-2020), "Cuerpo, performance y movimiento" (2019-2021). Ha publicado diversos libros, como co-autor, traductor y editor académico

Dra. Andréa Sérgio es Profesora Adjunta de la Licenciatura y Danza de la Universidad Estatal de Paraná - UNESPAR. Investigadora en el Grupo de Investigación Danza, en la Maestría Profesional en Artes de la UNESP y en el Programa de Maestría Profesional en Red en Educación Inclusiva con investigación en Danza, Inclusión, Aprendizaje y Corporalidades. Coordina el Centro de Educación en Derechos Humanos de UNESPAR. Es artista colaboradora del colectivo Nó Movimento em Rede [Nodo Movimiento en Red].

Dr. Daniel Tércio es profesor asociado de la Facultad de Motricidad Humana de la Universidad de Lisboa, imparte cursos de Historia de la Danza, Estética, Movimiento y Artes Visuales. Es Coordinador del programa de doctorado en Motricidad Humana en la especialidad de danza y miembro de la junta directiva del Instituto de Etnomusicología - Centro de Estudios en Música y Danza. Actualmente lidera el proyecto Performance Tecnologicamente Expandida (<https://tepe.estudiosdedanca.pt/>) y coordina el archivo digital BDD Terpsicore (<http://weebox.fmh.ulisboa.pt/>).

Dra. Margarita Tortajada Quiroz es Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora del Cenidi Danza “José Limón” del INBA desde 1988. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Conjunta su experiencia dancística y formación académica en quince libros y numerosos textos publicados, que reflexionan sobre la teoría propia de este arte, analizan la historia de la danza mexicana, y ha sido pionera en los estudios de género dentro de la danza en su país.

DANCE

IN TIMES OF CRISIS AND OF
RE(EX)ISTENCE / RESISTANCE

HAYDE LACHINO
LÚCIA MATOS
(EDITORS)

SERIES: COMPOSITIONS FOR DISSENT: IBERO-AMERICAN PERSPECTIVES ON DANCE



DANCE

IN TIMES OF CRISIS AND OF RE(EX)ISTENCE/RESISTANCE

.....
HAYDE LACHINO
LÚCIA MATOS
(EDITORS)

.....
COMPOSITIONS FOR DISSENT: IBERO-AMERICAN PERSPECTIVES ON DANCE

Foreword

The body in dance is a territory of political enunciation. The body mobilizes when moving, transgresses, disrupts, transforms. The body, in times of a Covid-19 pandemic, reformulates itself, is resilient and reinvents itself. How is this experience transforming our way of seeing, doing, promoting, sharing, understanding, feeling, thinking and discussing dance and the body in art?

In the process of confinement in recent months, the spaces for enunciation and validation of the aesthetic, sensitive and intellectual experience of the performing arts have been mobilized towards the field of digital communications technologies. In this sense, the body in dance, usually understood within face-to-face and concrete space, has had to be reformulated and reinvented through its power and libertarian nature. Its precepts and its notions of matter have temporarily dissolved, giving rise to the emergence of a new nature –completely unintelligible–, mediated by technology and the digital space that we share as the only *real* alternative to contact with the other.

To the expressive body in dance and the living arts an important and transcendent binding role has been added: inter-geographic, inter-sectorial, political and ecological.

What is needed now, in this time of shelter and global vulnerability, for dance to happen? Why do we decide to dance and how do we dance? Do we dance for the same reasons we did before this pandemic?

In many ways, these are turbulent times. Before falling into this extended lockdown, crucial battles were already being fought worldwide as part of the feminist struggle against patriarchy and systemic violence towards women in all areas of daily life. An

important dispute was already taking place on the world stage for gender equality, our reproductive and sexual rights, and the democratic participation of women in all fields of contemporary life, with equal opportunities with respect to men.

Meanwhile, in an intense way, we embraced important conflicts that were manifested in the public space in favor of sexual diversity, or against the growing labor precariousness, or the violence and social insecurity stemming from drug trafficking networks, that specifically have hit Mexico and most of the Latin American countries for decades, but exponentially in recent years.

Amidst all this were, before the pandemic, our combative dancing bodies, throughout the Ibero-American territory, mobilizing ideological, political and social terrains that were moldy, anachronistic and unsustainable from the point of view of human rights and social justice.

From one day to the next, the story changed. We had to protect ourselves to face an unsuspected journey that, at the time of printing this book, will not be over yet. As of this writing, exactly seven months have passed since we began confinement from the Covid-19 pandemic. More than two hundred days with the body in suspension while emotions meander through the doors, windows and walls of this, our chaotic, pristine and resistant, intimate, family, work, school and domestic ecosystem –perfectly flawed and virtuous; safe and tiring.

Outside, the city survives, with a weak pulse, the uncertain swaying of days and nights, waiting to regain its breath and freedom.

In these months of lockdown, a compulsive production of content of all kinds has been generated, including a whole series of publications on dance, the living and performing arts. From proposals focused on reclaiming the most traditional forms of this disciplinary territory, to body investigations that move away from the disciplinary tradition and offer an enriched dialogue through intermedial research and experimentation within the digital realm.

During times of pandemic, in which dance and art forms that are enunciated from the body use processes of technological mediation to express themselves and spread, the reformulations have been countless. Not only have the strategies for thinking and feeling the body and its possible expressive routes changed, but, and very importantly, the language through which we can name the corporal exercise in art. The material presence of bodies becomes a mediated

one; the physical stage of representation is now a grid, and the coexistence, techno-existence. Today more than ever it is possible to perceive how the fields of knowledge are incorporated, not without the irremediable dose of exercise of symbolic power that is held, voluntarily or involuntarily, in the act of naming.

Intense discussions have gestated on digital platforms, in countless forums, seminars and talks, trying to investigate how social isolation from the Covid-19 pandemic has impacted our production processes, diffusion, thought and reflection on the cultural and artistic fields.

We have also intensively discussed about the precariousness of the work of art professionals during these months of confinement, in itself a worrying reality before this health crisis: extemporaneous payments and generalized debts by multiple cultural institutions, which amplify the difficulties to survive this crisis in the economic field and also, very importantly, in the emotional and psychological field. Fear, anxiety, frustration, depression, anger, sadness, fatigue have increased and are part of our daily psycho-emotional score.

Governments in Latin America, particularly in Mexico, have not been able to implement effective civil rescue programs to support various sectors of the population, specifically the artistic and cultural ones, who have suffered serious economic losses due to the widespread suspension of activity during this crisis.

However, in Mexico and Latin America we have seen how artists have spread, today more than ever, their own creative and specialized content, and have produced various materials at a much higher rate in order to reach a broad sector of the local, national or international population. Among them: classes, tutorials, works specifically created to be disseminated through digital platforms, talks, discussion spaces, etc.

Most of the time, these contents have been disseminated by the cultural institutions themselves (mainly federal, state or municipal governments) with minimal, even null, remuneration to their authors. That is, labor precariousness has been exerted, repeatedly and worryingly amoral, by the State itself, as well as by private, educational and social institutions.

The foregoing has brought out, at least in Mexico, a series of inconsistencies and pending issues that we have historically been dragging on the matters of legislation and human rights in regard to art and culture professionals. The Covid-19 pandemic made all the

discomforts, injustices, irregularities, inequalities and paradoxes of a cultural system and government historically, ethically and morally detached from their duties towards citizens and those who make up the professional field of art and culture, emerge with greater power.

Against this complex panorama, the artistic and cultural field survives these times with what it can and with what it has to cope with the prolonged crisis: creativity, solidarity, resilience and conviction. And yet this ability to persist in the worst circumstances should not be interpreted by the government or other institutions as the expression of a state of self-sufficiency in the professional field of the living and performing arts. On the contrary, this capacity to resist the crisis must appeal to the most committed attention and empathy on the part of all the areas that make up the political, social and cultural apparatus of the country, whose direct or indirect function is to stimulate and promote the comprehensive development of society.

The Directorate of Danza UNAM aims to promote thought, creation and critical and reflective action from artists and professionals of the body, dance and the living and performing arts. Because of this, we are interested in reflecting on this unprecedented historical moment in contemporary world history. How have the challenges posed by the confinement and transfer of the creative exercise of bodies to digital media been faced? In an age like the one we are living in, does the expressive body in art have a social and political function? Which?

Art is a complex space where struggles for symbolic and factual power are held from multiple paths. How is it that, in these months of confinement, the spaces of enunciation and validation of the aesthetic, sensitive and intellectual experience of dance art and the living and performing arts are expressed?

How is it that artists have had to urgently reformulate their thinking, language and practice to adapt to a new technological and digital territory, which constitutes a different enunciative space, and which, in times of pandemic, regulates global social interaction in all senses?

Is it possible to consolidate those pending actions in the legislative, labor, social security and cultural democracy spheres, which historically have meant serious gaps for the expression of cultural and artistic activity framed in respect for fundamental human rights?

In this book, the Directorate of Danza UNAM, with the important support of UNAM's Cultural Diffusion Coordination, promotes critical thinking and an analytical and reflective stance committed to

the urgency that the times we live in require of us. On the other hand, its interest in promoting collaborative projects of an inter-geographic nature is evident, which include participation and dialogue between various university institutions and professionals with solid training in the theoretical, academic and artistic production areas of dance and the living and performing arts in Ibero-America.

Those involved in the realization of this book, through their views, sensitivity and intelligence, share with us important reflections that mobilize, link and strengthen our exercise in the field of our practices. Danza UNAM thanks and acknowledges the participation of editors Hayde Lachino and Lúcia Matos; the Editorial Board formed by: Dr. Adriana Bittencourt Machado/Federal University of Bahia - Brazil; Dr. María Eugenia Cadús/National University of the Arts - Argentina; Dr. Alejandra Ferreiro/National Dance Research Center - Mexico; Dr. Adriana Gehres/University of Pernambuco - Brazil; Dr. Ana Pais/University of Lisbon - Portugal; Dr. Victoria Pérez Royo/University of Zaragoza - Spain; Dr. Antonio Prieto Stambaugh/University of Veracruz - Mexico; Dr. Carlos Eduardo Sanabria Bohorquez/Jorge Tadeo Lozano University of Bogota - Colombia; Dr. Andreia Sérgio Bertoldi/PPGArtes/UNESPAR - Brazil; Dr. Daniel Tércio/Universidade de Lisboa - Portugal; Dr. Margarita Tortajada Quiroz/National Dance Research Center - Mexico; and the authors of this book: Ciane Fernandes / Federal University of Bahia - Brazil; Dr. Didanwy Trejo Kent / National Autonomy University of Mexico; Dr. Dra. Lúcia Matos/Federal University of Bahia - Brazil; Dr. Silvia Citro/University of Buenos Aires - Argentina; Dr. Rosa Primo Gadelha/Federal University of Ceará - Brazil; Prof. Natalia Orozco - Colombia; and MDA Hayde Lachino/Mexico.

This book is the first of a series that will make up a compendium of updated critical thinking about our work in Ibero-America, wide geographical territory that contains and involves us all through the committed and true enunciation of our bodies.

In times of confinement, geographic borders are blurred and our realities become one; as also one becomes the maximum goal of unity, well-being and full expression of our precious shared identity.

Evoé Sotelo
Director of Danza UNAM
October, 2020

Foreword to the *Translation*

E pur si muove

“And yet, it moves.” Phrase in Italian awarded to Galileo Galilei after he abjured his heliocentric vision of the world before the court of the Holy Inquisition.

From Wuhan to Capitol Hill, the news run across the spectrum, false, alarming, certain and, obviously, conspirative. They carry forward the narrative script of these bewildered times. Meanwhile, and seemingly, dance goes on, and life moves along with it, vibrates, *transients*. And so, translating is to make words dance, investing them of meanings that are sometimes literally identical, sometimes tensely equivalent, and apparently sometimes *transversally* dissimilar (as a result of rewriting, useful gimmick not alien to the trade), in that committed effort, one would also say obsessive and passionate, to loyally convey human experience (its ideas, culture, work, knowledge) and contribute to the task of sharing and disseminating said cumulus through a means of creation, dialogue, research (and communication mirror) that we call text.

But as we translate, we not only serially *transfer* syntagms, concepts, data, and their combinations such as a detached programmed algorithm would do: we are *transmitters* of something we recognize as alive, and very much so, therefore we also *transfuse* energies, emotions and subjectivities, as well as fierce stances and thinking of either singular or *transgressive* nature, unraveled by the grace of the verb and its copious effluvia; saps, fibers, and barks

embodied in language and specific jargon. And so, by moving life our own life is *transposed*, by means of that dance of words that (capriciously and tenaciously) does not prevent us from where that place called “where” lies, which does not reveal itself until we get “there.” For this reason, due to the inexorable role that consciousness plays, we are not the same entity when starting or finishing a translation, a displacement occurs, a *travelling*, a thorough act of place-changing and breaking off, by which the confinements of the “self” are evaded, taking a leap to land on otherness, its own new being in constant becoming.

That is why, and conceding *a priori* any overtone to this regard, translating is echoing, co-innovating, fitting-in like a kindred gear in the broader process of art and philosophical thought, especially when the work being translated makes the *translocation* of meanings its own, in order to voice and argue from an altered, eccentric, and forward-thinking state on such topics as the body as a vibratile field from where new optics are driven, new paths to *transit* are laid, and new ways are illuminated for being, resisting, doing, conceiving, *transforming*, dissenting, imagining, and digesting (hence the viscera) the fresh irruption of unsuspected habits and actions, to and from dance as a nodal discipline that manifests (in the public, private, in-person or virtual scene) our very *transmigrating* nature as embodied beings. For by *transferring*, translation intervenes, places on the table a card from the multiple deck of the possible, and executes in our inner reservoir an undulating effect, of brutal or subtle proportion (depending on the size of the stone being thrown), which *transcends*, *transfigures*, and *transports* us (elbow to elbow, along with the group, in community, with KN95 masks but not blindfolded, hearts in resonating mode) towards that different observatory, where certain essentiality that underlies the person will no longer occupy, by blissful *transmutation*, the same ontological niche in the universe.

Translating this set of works on dance and its current challenging contexts in times of foul play –propositional and provocative, full of intellectual and sapiential approaches, of idiomatic turns and non-linear writing, sharp critical intent, ideological winks and dialectical flights, incisive rhetoric and vast reflective, documental and academic rigor, all denominated by the common factor of a biological, political, economic, climate, and social crisis that with Dantean stoicism we globally face–, meant a gratifying endeavor, plentiful of findings and

more than few battles in the face of discursive audacity, as well as avid inquiries, surveys, checks, and deep and shallow dives in the rightly available digital sources (behind have been left, it's a fact, gathering nostalgia in a mute and dusty box, our old dictionaries printed on paper) so to arrive in a pirouette of proximity to the proverbial eureka in each paragraph.

In short, it has been a remote and joint task, enriched by the interaction with a translator / editorial team that remained always “connected” to lend a hand, confirm bets, provide feedback, standardize terms or decant contents. Thus, not without the gracious support of intuition, we used the toolkit and techniques of a craft to *transplant* understandings as if it were an alchemical and exact science (which it is, despite being considered from the bullpen as a sort of minor bilingual trick, a mere *transcript* copy). If any reservation remains floating in the disinfected air of our bubble-home-office¹, it is perhaps not having achieved the “perfect translation” – a fantastic creature, on the other hand, that due to its mythical and absolute nature, it is fair to say, from the most complicit and paradoxical relativity, we doubt its actual existence.

Last, based on ethics and so as not to leave out a clear and explicit intention, we wish to note that (in some texts where the use of neutral language with gender equality perspective was opted for by their authors) certain words have been marked with an x, so that *transborder* recipients of the message in English (example: readers^x) are aware that the work before them vindicates “grammatical disobedience” as a strategic resource to make visible the structural violence, hatred, and exclusion to the detriment of the life and human dignity of women (of their fundamental companionship, talent, contribution and courage.) Countercurrent action whose presence gains ground to underline from the written platform an outcry that virally sprouts, pullulates and spreads in diverse spheres of daily life, making *transparent* the irrefutable revelation of an insane, tragic, and nefarious breeding environment, thus to inoculate the herd's polluted perception and deplete from the immune system (in the short, mid, or long term) the “anti-bodies” of the annihilation model we are being overrun by as a species. Patriarchal, hegemonic, predatory, veiled, and *intransigent* canon –which would seem to decline unsustainable, to stumble and stagger, flatten the curve of damage and abuse when

¹ At the time of writing this preface, one of our fellow translators caught the virus. Which goes to show that no bubble is exempt from this protagonist intruder.

the day is exceptionally good, or at least blush in front of the vileness detector, knowing itself unmasked by virtue of categorical and disturbing neo-morphemes, irreverently inscribed on the linguistic façade of its once unscathed and flawless normality, historically and systemically dominant.

Juan Antonio Di Bella,
on behalf of all the team of translators and reviewers.

Introduction

The book series *Compositions for Dissent: Ibero-American Perspectives on Dance* arises from an invitation by Evoé Sotelo Montaña, head of the Dance Department at the National Autonomous University of Mexico (UNAM) with the goal of promoting critical thinking around dance. Thus, as editors we set out to think what kind of book we would deem as necessary for current debate in Ibero-America, amidst the urgency and complexity in which our field and practices currently evolve. To this end, we launched a dynamic of collaborative elaboration of proposals, departing from the selection of its elements, envisioning ways of doing and thinking from dance itself. Two concepts were key to the approach: composition and dissent.

In the field of dance, the term composition had long been related to choreography, shifting through approaches constrained to the notion of steps and/or the correlations between movement, space and time. The expansion of composition as a concept was produced as a consequence of the thought in some configurations of experimental contemporary dance(s), which places the questions posed in/with the body as the centrality of its processes. Thus, the idea of composition in dance widened, giving way to the notion that every aesthetic object involves in its construction different compositional planes since, according to André Lepecki (2010) “a compositional plane is a distribution zone of differential heterogeneous and active elements, resonating in a singular consistency, but without being reduced to a ‘unity’” (p.13)¹.

With this view of a compositional plane and a thought-in-process, we started off flagging the book series’ potential. In the

¹ Lepecki, A. (2010). “Planos de composição”. En: Greiner, C.; Espírito Santo, C.; Sobral, S. (Org.). Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões. (p. 13-20). São Paulo: Itaú Cultural.

course of establishing what moves us and what we are able to move as editors, researchers, educators and activists in the field of dance, we began thinking about our own subjectivation processes, our singularities, and the political performativities displayed in the Latin American contexts of Mexico and Brazil. This was a starting point to problematize different dance landscapes and to promote possible (dis)(re)encounters with other bodies as well as with the *corpus* to come, which would engender new meanings and planes of force for each book to be published under this series.

By understanding dance as political action, whose propositions and embodied ways of thinking allow us to analyze reality from perspectives that awaken and mobilize other planes of thought and action, we began to design possible paths, projecting potential becomings and resonances for this book series: we drew lines, erased maps, confronted concepts, carried out displacements, proposed materialities and also listed some pointers to indicate the importance of the elements –such as bodies, territorialities, assemblages, heterogeneities, singularities, repetitions, differences, lines of flight and micropolitics– which are present for establishing the “politics of the ground”² for this series. We arrived then to the enunciation of our proposal: *compositions for dissent*. Our approach of dissent is that of a fracture of the “sensible world that institutes its own politics and rationality”³, which implies a restating of sharing itself. For this reason, we believe in the potential of this series, based on its plural, heterogeneous, polyphonic and dissensual assemblages.

The book series that begins here was conceived as bilingual, in Spanish and English, with the idea of disseminating, among a wide public, the important and profound reflections that researchers, educators and artists are developing in Ibero-America and whose contributions to the field of dance are unquestionable. Through six books, readers interested in the subject will be able to access unpublished articles by researchers and artists who will debate dance-related aspects regarding its politics, modes of academic research, the power of the body, artistic and educational processes, as well as the contemporary scene.

We began with the project’s design in early 2020, but the effort was overlapped by the pandemic. So we pondered what this scenario meant for the dancing bodies and, above all, what this health crisis

² Term adopted by André Lepecki (2010).

³ Rancière, J. (1996). “O dissenso”. En: Novaes, A. (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras. (p. 368).

implied in the Ibero-American space framework. It was clear to us that the Covid-19 crisis was added to many others already existing and which have outlined the social, cultural and political context where dance is carried out in the region. This new scenario drew on other elements and created new issues for this compositional plane.

The first book, *Dance in times of crisis and re(ex)istence/resistance*, brings together articles that address, from diverse approaches such as Anthropology, Semiotics, History and Politics, among others, the current phenomena of dance at its crossroads amid a context marked by social inequality, a human rights crisis, institutional frailty, democracies in constant representational impairment, the disappearance of bodies or the murder of dissident voices, to which the Covid-19 pandemic is now added. All these are crises that directly affect the existence and experience of bodies.

To guide the writing of texts for this first book, we posed a series of questions to the invited authors, as a sort of challenge that could trigger thought. Such questions were:

-How do we affect and are affected by dance in times of crisis and/or social isolation?

-How to enhance the role of art, in general, and dance in times of catastrophes resulting from neoliberalism?

-How to reflect on the differences of the dancing body in times of crisis and pandemic, whose embodied experiences, in their singularities, have become raveled by social, political, economic, educational, cultural, as well as access inequalities to existing health systems in Latin American countries? To what extent is this universal?

-What micropolitics stem from artistic practices as a result of multiple crisis scenarios? What states of the body are in crisis? What possible lines of flight can be devised for the future, post-crisis?

-In the field of macropolitics within Latin American contexts, do cultural and educational policies –in the face of different crises, including the pandemic– describe possible solutions in relation to labor and precariousness in the field of dance?

-In the post-pandemic period, how to think about artistic-educational strategies in dance that may activate processes of re(ex)istence/resistance?

-How do we address the learning processes in dance in times of crisis?

-To what extent the states of crisis –political, economic and social– have strained dance creation in Latin America? How are the

resonances of the different crises in performativity made present in the contemporary scene and the discourses of its creators?

-In times of crisis, how do you keep movement going, although if they are micro-movements?

Based upon these questions, the book sets out with a reflection from Dr. Ciane Fernandes, from the Federal University of Bahia, Brazil, who exhibits the article: **DanceS and De-Crisis: extinction, exclusion, exhaustion and expansion in *spacetimes* of pandemic**, which is structured in reverse order according to the planet's geological eras and, based on fossil footprints, outlines the catastrophes caused by human intervention, including the health crisis derived from Covid-19. Throughout her work, the author explores the concept of body as resilience and resistance, inquiring on how dance turns the crisis into an opportunity for self-transformation, articulating this viewpoint with the analysis of works by Brazilian artists performed during the pandemic. Furthermore, Fernandes provokes us by questioning how the current production model has created an ecological crisis that puts the very survival of humanity now at risk.

In chapter 2, Dr. Didanwy Kent Trejo, from the UNAM, tells us in her text: **The «experience» of dancing bodies: “touching” in times of contingency**, how the dance community has made use, during the pandemic, of different technological devices in order to expand the sense of “touching” as a constitutive part of its practice. By emphasizing the centrality of sensory experience observed in dance, Didanwy Kent Trejo analyzes the dancing body under lockdown as disruptor of the traditional categories of space and time, and suggests thinking the experience of bodies in relation, or as “bodies in resonance.”

In chapter 3, Dr. Lúcia Matos, from the Federal University of Bahia, reflects in **Dance besieged in post-2016 Brazil: Resonances from the return of the right and neoliberal perspectives for the arts** on the consequences for dance, and in general for all artistic practice, of right-wing and neoliberal cultural policies, as well as the importance of micropolitical actions carried out through dance to attempt putting forward alternatives and forms of resistance against censorship and political persecution.

Dr. Silvia Citro, from the University of Buenos Aires, in chapter 4 entitled **Intercultural reflections on digital-carnalities in dance** writes, from an anthropological perspective of the body and intercultural artistic

actions, about the teachings gained through her long relationship with the indigenous Toba-Qom artists of the Argentine Chaco, who focus on the performative efficacy of dance in relation to health and well-being, resistance and re-existence; as well as how the relationship between body and multimedia devices has escalated in the context of the pandemic.

Dr. Rosa Primo, from the Federal University of Ceará, Brazil, reflects through her work **The body in a state of crisis: (re)invention modes of the self and the other in the artistic-educational processes in dance in times of dystopias** on how dance is where the body is, and how the dancing body creates a possible space for the realization of what can be. Thus, the author analyzes the current context to suggest that the crisis places us at a moment of bifurcation, the choice of which will not come without consequences. In this way, she poses the process of creating the body in a state of crisis as an intensification of space, another attentional policy that potentiates the reinvention of oneself and the world.

In the sixth chapter, through her work **Tangled in a body-writing-orality before the neoliberal liturgy**, M.A. Natalia Orozco reflects on the relevance of the Orange Economy rhetoric for the practice of dance in Colombia and how this is part of the neoliberal strategies to depower the processes that are inherent to this art; correspondingly, her text goes from a broad view onto the repercussions that all politics have in personal and daily life.

The book closes with the section “Critical Dialogues,” whose text **Memory Devices, Action Devices** consists of an interview made by Professor Hayde Lachino (Mexico) to both the *LasTesis* collective from Chile and to the creators of the dance-performance piece entitled *Campo Muerto [Dead Fields]*, from Colombia. The dialogue was intervened by professor Lachino in collaboration with M.A. Ana Patricia Farfán (Mexico) and Dr. Bertha Díaz (Ecuador), and addresses the human rights crisis that resulted from Colombia’s civil war, as well as the current feminist struggle, and how the work of art –as a depository of personal and collective memory and as enabler of political actions– promotes voices of dissent that oppose hegemonic narratives.

The researchers and writings which constitute as transitive and active thoughts of the body, with their lines of flight and deterritorializations, are heterogeneous and singular elements of this compositional plane. In addition, this book shows a clear political

stance on how dance leads to actions, discourses and practices of dissent that allow the body to confront power, necropolitics and the management of bodies. Hence the importance of making visible the processes, usages and the fe/male artists of dance who are displaying robust artistic projects that seek a well-defined aesthetic and political posture to fracture the pretense of configuring reality as an immovable homogeneous space.

To close this introduction, we wish to thank all the members of the series' editorial board, made up of outstanding researchers and educators across the region who, through their work, contribute to enrich critical thinking on dance, the body and performativity.

Let us continue together, supporting other compositional becomings for dissent, from the (dis)(re)encounter with different expressions, practices and ways of understanding dance, the body and performance in Ibero-American countries.

Hayde Lachino y Lúcia Matos
Editors

DanceS and De-Crisis: Extinction, Exclusion, Exhaustion and Expansion in Spacetimes of Pandemic

Ciane Fernandes
Federal University of Bahia, Brazil

*discredit disbelief distrust despondency disfigured dehumanized
destitute disastrous disjointed destabilized debauchery disheartened
disoriented disintegrated destroyed disordained disengaged
disconnected unadvised desperate indisposed disqualified disupdated
disarmed disagreement.*

From the Cenozoic era to the Mesozoic era (Abysses and Funerals)

The transition from the Mesozoic to the Cenozoic is characterized by the disappearance of large reptiles and various marine animals.

Portions of this work are arranged like the planet's tectonic plates, in a slow and continuous movement between existential fractures and chasms. We will follow the order of geological ages, yet inverted, in a dance searching for its fossil traces. We thus look for *bony landmarks*¹ of eco-centric danceS², since neither human beings nor planet Earth are the center of the universe.

1 Terminology used by somatic educator Irmgard Bartenieff to refer to key sites in the skeletal system. In a stabilizing structure, but also dynamic and flexible, we create Bony Connections between these marks; for example, Head-Tail (coccyx); Heels-Sitz Bones; Scapula-Hand, among others (Bartenieff and Lewis, 1980).

2 The use of the capital "S" in "danceS", and not simply "dances" emphasizes the plurality of possibilities of this art in contemporary times. This use is inspired on the AutismoS conference by pioneering physician Dr. Rogério Rita, who has shifted the paradigm of autism as a sole diagnosis of incurable, purely psychological and developmental disease, demonstrating that it is, on the contrary, a complex symptom picture, of a composition of comorbidities derived from one or several associated causes that require systematic investigation and multiple intervention, special for each case, with some possible generalizations within specific groups of causes (Rita and Machado, 2020).

Throughout shifting and fragile territories, dance has explored innumerable aesthetic options, including the expansion, exhaustion and extinction of borders. In this ever-increasingly challenging field, we have developed multiple and unique premises and ways of existing that, in pandemic times, have been blocked, but also instigated. In the end, crises generate the most radical learning.

As an autonomous and inter-relational art form, dance has been gradually undermining paradigms, and has established itself as an (im)permanent mode of challenge and growth, as well as of resistance and resilience. On the one hand, during the pandemic we have been deprived of everything that could *a priori* be considered fundamental to dance: presence and live contact; processes shared through physical heat (Fischer-Lichte, 2010), either pedagogical, creative and research-related; dynamic space, both intra-corporal (shrunken and constrained either by illness or the fear of it) as well as theatrical, public and open, natural and/or urban; the unrestricted freedom of expression and locomotion in all forms of movement including micro-movements and pauses; integrated ways of living and existing through everyday embodiment within/along with the environment; the creative choice (and not the selective obligation) of using virtual technological mediation and media in dance processes, among others. Household and virtual translations and configurations are viable alternatives, but what are the implications of this forced adaptation?

On the other hand, by extrapolating them, we have also been forced to reconfigure our ways of operating and reevaluating the premises that guide our possible practices in this context of deep deprivation. What dance experiences and motives have been developing in us the skills to face and go through such a borderline crisis? What survives from dance under this severe scarcity of founding elements, and what helps us in dance to survive this setting of extreme lack of living conditions?

While writing this text, I was also listing some words related to the *destitution* of rights and liberties under the current situation, as well as searching to critically *depose* this installed crisis (hence the title *de-crisis*). This poetic writing is inspired by the continuous dance experiment of Giorrdani Gorki Queiroz

de Souza (Kiran Gorki), whose three basic axes are “body-existence,” “body-experience” and “body-testimony.” Since 2015, this dancer-researcher has been writing down possible states and displays in/with/through the body on large strips of paper, which are sometimes also used as stage material or for costumes, but also in notebooks, logs, WhatsApp and, more recently, in group chats and webinars on various topics especially related to dance and corporeality. His endless lists of “body-variations” insist, on the one hand, on the primacy of corporeality in the ways of relating to and apprehending the world and, on the other, on the increasing and unrestricted multiplicity with which these processes occur. As Kiran Gorki tells us:

All that exists only exists because the body experiences its existence, a color, a sound, a sensation, a mental image, a dream, a memory, a temperature, a love. ...through that which is foundational and constituent of it –the body. Each experience is a co-creation of the body and of existence. The body presents its experiences to the world and to itself through vibrational qualities and frequencies. The experiences are made present through a synthesis of all the information that we embody in a given moment and that we are capable of witnessing... It is the body, with all its possibilities of exchange with the world, which manifests this experience... These tonalities have different temporalities and can be experienced in their multiplicity and complexity. (Souza, 2020)

On August 17, 2020, Kiran Gorki wore his voluminous skirt made up of strips of bodies to participate in the second day of the collective dance *COVID-A³: 100 thousand seconds of dance for life⁴*. The on-line project was a collective dance manifesto of 32 hours of uninterrupted duration, organized by the research group *Cosmover: Dança em Perspectivas Pluriepistêmicas [Cosmoving: Dance in Pluriepistemic Perspectives]*, at the Department of Performing Arts of the Federal University of Paraíba, coordinated by

3 Translator’s note: COVID-A is a play of words between Covid (the virus) and “vida”: life; therefore “covid-a” could be understood as “co-life.”

4 COVID-A project’s Youtube channel: <https://www.youtube.com/channel/UCsrXWgKKlqjFN0i7rb2NU5Q>

Carolina Laranjeira and Valéria Vicente, with more than thirty participants, residents of João Pessoa, Salvador, Rio de Janeiro and Recife⁵:

COVID-A: 100 thousand seconds of dance for life is a performance of mourning and struggle that claims the non-trivialization of life. Every second of dance for each interrupted life is what we can offer in more than 27 hours of virtual performance. Our action sets out from an artistic and affective coming together [...] that reflects on the negligence by the Brazilian government in relation to the victims of Covid-19 and the conditions of resistance and social vulnerability imposed by the pandemic. Our dances are a manifesto for life and for the right to mourning. In honor of the dead and their communities, we are bodies in movement and “in memory.” [...] Affected by this context, we dramaturgically activate words, feelings, concepts, images and body states. We represent more than ninety-thousand seconds of dance between life and death, the weight, inattention, shudder, accumulation, resistance, failure, the turn of the *eguns*⁶, exhaustion, collective ritualization, vertigo, loss of reference, sleep, nature, plants and soil, air, the lack of air, the passage, the vibrational mental field, prayers, immersion, numbers, crying, tears, the purifying of waters, the overflow, the mourning, new possible worlds, dance as survival strategy. (Vicente, 2020)

Despite the fact that each participant made a personal and original contribution to the overall work, they often shared the main screen, where two or more dances occurred simultaneously, side by side in a composition of virtual frames alternating depths and media. In this superposition many levels were revealed, between human movement, drawings and ceramics in construction, everyday objects and home

5 In order of appearance: Flaira Ferro, Valéria Vicente, Drica Ayub, Bárbara Santos, Ângela Navarro, Kiran Gorki, Conrado Falbo, Isabela Severi, Isaura Tupiniquim, Elis Costa, Silvinha Góes, Ayleen Vant, Izzah Ribeiro, Vant Vaz, Líria Morais, Aline Bernardi, Luciana Portela, Rafaella Lira, Marcondes Lima, Carolina Laranjeira y Pedro Silveira, Luk's Gomez, Taina Veríssimo, Liana Gesteira, Luna Dias, Tânia Neiva, Ailce Moreira, Alessandra Flores, Thaismary Ribeiro, Mariana Uchôa, Iara Sales, Ewe Lima, Lua Aires, Nirlyn Seijas, Carolina Lobo, Candice Didonet.

6 In African-based religions, for example, the Candomblé in Bahia, Brazil, *egum* (from the Yoruba *egun*) is the soul or spirit of any deceased person.

environments and/or garages, windows, gates and patios. Between intimacies and farewells, the dance contemplated the absence, bodily invisibility, the search of in-between spaces (Bhabha, 2005) for breathing, while each hour was marked by the dance-image of the sky in soft and subtle movement of clouds and of the tip of foliage of coconut palms.

By opening with this act of durational mournfulness, but also of multiple re-existences, we honor the transits and ask permission to move forward retroactively in geological time, in search of other possible forms of life.

*dismayed depleted disposable decline difference destructions discharge
disinfection disunity disowned dematerialization dishonor undressed
disparate denatured disenfranchised disturbed demoralized dismem-
bered disproportionate decoupled desinterested departure debris
designless disattention disuse*

From the Mesozoic era to the Paleozoic era (Exclusion and Extinction)

The dividing frame between the Paleozoic and the Mesozoic represents the extinction of many groups of animals and plants, and the formation of the Pangea supercontinent.

The Earth is four-and-a-half-billion-years old. The limits of geological eras correspond to mass extinctions, when radical changes in life forms took place. This perspective of expanded *space-time* contextualizes human existence, which is barely two-hundred thousand-years old, in a more eco-centric way. However, in this short span of time we managed to establish ways of life whose production structures irreversibly modify, pollute and destroy the environment. We have extrapolated the limits of our own possibility of life, and laid the foundations for our extinction.

In this setting, the development, manipulation and proliferation of pathogenic microorganisms have not been a novelty in the history of science as much as the increasing profits (even in times of crisis), omissions, data fraud and corruption of the million-dollar disease industry (Götzsche, 2013). In addition, countless low-cost and mass-scale healing methods, for example the medicinal plants of indigenous

peoples, are not disclosed, yet they are criticized and prohibited. The pharmaceutical industry is also associated with agribusiness and a list of at least 450 toxic pesticides that were approved for use in Brazil in the last two years. In the midst of this perverse reality of inversion of values and functions, disease sustains medicine. In the end, extinguishing disease would be the end of medicine (Foucault, 1994), as well as the multibillion-dollar pharmaceutical and hospital industry. In this ill-natured picture, corporeality is that which is manipulated, controlled, observed, scrutinized, catalogued, altered and, ultimately, objectified. The power of science and its irrefutable truth are superimposed on corporeality, its porosities, uncertainties and mutability.

Even before the pandemic, a series of other maladies and diseases much less popular, but equally destructive and with irreversible consequences –i.e., domestic violence against women, femicide, and the sexual abuse of minors– was spreading uncontrollably, as usual mainly affecting the already disadvantaged, marginalized and socially excluded. “In the face of illness and death, the rich and the poor have never been the same” (Wiser, 2020). Long before the pandemic, populations at risk and vulnerable to diseases were already chronically suffering from social isolation and abandonment of their bodies, without proper care, hidden and incarcerated either in literal prisons or supposedly “private” ones (although, in fact, more in the sense of deprivation of rights than in terms of privacy and custody). As Christine Greiner points out: “The state of emergency or state of exception became the rule” (Greiner, 2010, p. 39).

Corporealities outside the norm patterns, especially those suffering disease or affected by predisposing factors, are absolutely neglected in an individualistic and competitive society, where predatory capitalism is opposed to education, scientific development and equal access to health care and support. Also worth noting is the invisibility of disabled people, who add up to about one-billion in the world (one out of seven), apart from those outside the statistical scope. For the vast majority of them, quarantine has been a permanent way of life long before this pandemic, and their disabilities continue to be ignored by broader society and its established modes of inaccessibility and ableism⁷, even more now, covered up by the new coronavirus.

⁷ Ableism is a discriminatory attitude against people with disabilities, founded on hierarchies based on functional capacity. In this context, the person with a disability is considered an exception to the normal as well as incapable and inferior to those without disabilities.

In sum, this pandemic landscape not only sets a limit to the planet's history in which we can actually become extinct, but it also overlaps countless chronic factors as layers of a reality that has long been corrosive, coercive, homogenizing, perverse and pathological. After all, the era of invisible catastrophes (as in the case of nuclear disasters), or of those made invisible, had already been announced long before this, with wars, their lethal gases and atomic bombs in a meticulous and growing "atmoterrorism"⁸, in addition to the environmental catastrophes triggered by the rampant consumption of the planet's resources, altering the balance of entire ecosystems. In this last branch we can cite Chernobyl, as early as 1986, as well as the recent accidents (which are still causing endless consequences, although already suffocated by our chronic national amnesia, even more so in times of pandemic) of the Mariana hydroelectric dam (state de Minas Gerais) and the spill of crude oil that has already reached the coastline of eleven Brazilian states.

The pandemic is another landmark in this history of dehumanizing human-caused catastrophes, from the micro to the macro scale. As long as we do not acknowledge and value all singularities and their rights to belong, we will only be contributing to the exclusion of otherness and accentuating the global crisis at all levels. Not for nothing the coronavirus has been called a "foreign virus" by Donald Trump. However, as Franco "Bifo" Berardi reminds us, "All viruses are foreign by definition..." (Berardi, 2020, p. 52).

Since the 1980s, "AIDS created the condition for a thinning of physical contact and for the launch of contactless communication platforms" (Berardi, 2020, p. 53). We also know that already in 2003 the current pandemic was called, in fact, SARS 2 (Severe Acute Respiratory Syndrome 2), a second type of the disease called SARS 1, caused by a virus from the same family of coronaviruses (acronym CoV). SARS-CoV-2 is the seventh virus of this family, which was already known since 2002, initially in milder forms, but which have been affecting humanity

⁸ Extermination logic launched by the Germans in 1915, distinguished from all the previous ones, being based on changing the atmosphere and making the survival of the enemy impossible, who ends up being responsible for its own death, since it has autonomy over its own breathing. This also resulted in military climatology and its use also in exterminations with natural carriers of epidemics, as well as an industry of death, an "aerology" through military research to "dominate the climate" and create atmospheric weapons. "The air [...] belongs to everyone at the same time. It is not distributed with advantages [...]. And this last resource, which was common to all, shall poison us all together" (Achille Mbembe apud Pál Pelbart, 2020, p. 11).

in various locations, along with other lethal and epidemic viruses. Therefore, it is not such a new thing, but rather the continuation of government negligence as to actually relevant health research (since priorities have been determined by economic interests).

In the midst of this distorted context of disease cultivation and its profits, the radical experience of a pandemic is associated with vertically-imposed sanitary and prophylactic protocols that affect our most intimate and constitutive modes of behavior and coexistence, both due to confinement and limitations set on urban space:

From adhesive tapes that delimit the floor to alternate circulation to organized access to spaces, from pauses when walking to waiting for your turn at the supermarket's entrance, to detours to avoid contact with the other, **little by little, bodies are experiencing –under an atmosphere of fear– an accentuated order and control...** They are an expression of tactics that temporarily artificialize affects, but which, **if applied carelessly, open gaps to the perpetuation of disciplinary, narcissistic practices, that reinforce the “erosion of the Other,” already in vogue.** (Paiva, 2020, boldface by the quoted author)

Adding to this extreme coercion is the illusion of mobility in the virtual world, the continuous flow of images and “the superagitation of politicians and corporations that seek to keep things, capital and commodities in permanent motion” (Lepecki, 2020, p. 7), on top of the exacerbated increase in demands for jobs and virtual activities, since the production machinery cannot stop, and also must counterbalance the halt of public life imposed by the pandemic. In this interim, between the discipline of real space and the hyperactivity of the virtual environment, the body remains seated, frozen by fear, prioritizing logical and linear cognitive thinking as the hegemonic way of organizing and controlling the world. For the most part, body action (defined by its two-dimensional framing and sharing) is restricted to the head, shoulders and hands, shortening the entire lower and back part of the body, precisely the one that roots us and connects us phylogenetically with our four-legged ancestors. In this compulsive sedentary lifestyle, we super-stimulate the senses of vision and hearing, associated with alertness. Added to the absence of contact and touch, the multidimensionality of the body involutes into the virtual “null

dimension”⁹ (Baitello, 2012, pp. 63-64). The latter groups itself with the current world economic power, in addition to being also a way of permanent control and surveillance of data and relationships.

This battle between actual paralysis and the illusion of mobility, vital restriction and technological imposition, means the symptomatic suffocation of the pandemic. “Today we know that our species is mortal, as they all are. ...In sum, survival is the exception, and disappearance is the norm...” (Gould, 1999, p. 34). Despite our anthropocentric arrogance, we are faced with an invisible and mutant pathogen that managed to accentuate the catastrophic conditions long announced, although consistently ignored by the destructive hegemonic world economic order in force.

And despite the allusion-to and the illusion-of a “post-pandemic” period, this condition is far from over. The unhealthful reality of the planet has been progressively potentiated, in an endless war between the proliferation of invisible pathogens and methods of control and eradication that, in fact, make them more resistant, mutant and multiple (Foucault, 1994). As Slavoj Žižek alerts us:

Against these too-easy hopes, the first thing to accept is that the threat is here to stay. Even if this wave recedes, it will reappear in new, perhaps even more dangerous forms. For this reason, we can expect viral epidemics to affect our most basic social interactions. [...] We could even be more careful with spontaneous gestures: don't touch your nose or rub your eyes. Therefore, not only the state and other agencies will control us, we must also learn to control and discipline ourselves. (Žižek, 2020, pp. 25-26)

The human body and its untranslatable and non-shareable pains (Scarry, 1985) oppose to increasingly intricate, propagated and invasive modes of communication. It remains to be seen if we are going to use the dissolution of borders that we have developed within the arts throughout the centuries (especially in the 20th century) to let

⁹ Based on his rereading of Dietmar Kamper (regarding a performative lecture by Vilém Flusser) (Kamper, 1999), Norval Baitello Júnior argues that the null dimension is the zero dimension from a growing process of abstraction in the history of humanity. In physical presence, we express ourselves in the three dimensions of space. Starting with the invention of the two-dimensional image, we subtracted one of these three dimensions. Over time, kin images were transformed into stylized drawings and eventually writing, as the foundation of logical, one-dimensional and linear abstract thinking. From this, we invented science and devices that operate by means of numbers, that is, points, which is the zero dimension.

progressive compression invade us, or if we shall know how to use it to protect what most matters to us and has been consistently neglected, rejected, sacrificed, tortured and exterminated throughout human history. Increasingly, the fissures of interval in-between places become urgent (Bhabha, 2005) which may stimulate the expansion of personal space, the manifestation and materialization of creative impulses based on corporeality, as well as the reactivation of the right to choose and make decisions based on sensitive cellular wisdoms.

The trivialization of the deaths of thousands of Brazilians is more a symptom of a system that extinguishes memories, especially the most vital and embodied, such as death by suffocation and en masse. And it is precisely memories and histories that differentiate living systems from artificial ones: “the only reason we refuse to say that [artificial systems] are alive is that they are not historically linked to what we call life” (Gould, 1999, p. 38). On the other hand, long before the pandemic, digital files have been used by dancers as ways of resisting the transience of dance and recording it in differentiated writing formats. Even before the pandemic, dance artists were already using virtuality as a mode of creative planetary connection in real time (Santana, 2012).

Especially during the pandemic, dancers have been developing strategies for interacting with otherness at a distance, through various digital platforms. Thirsty for creative swapping, as well as for the valorization of diversity and singularities, artists have been challenging the notion of a closed spectacle for a passive audience. In compositions based on interchanging tasks or stimuli or inspirations, they create networks between differentiated audiences, including artists, marked by the personalized and reciprocal donation of danced gifts¹⁰. Amidst this danced virtual exchange, the creative potential of each singularity is activated, confirming that “everyone is a dancer,” as advocated by Rudolf von Laban.

¹⁰ See, for example, the works by Alba Pedreira Vieira (Companhia Mosaico/Universidade Federal de Viçosa) at <bit.ly/youtubeMosaico>, <https://dancamosaico.wordpress.com/>; by Melina Scialom (Projeto Dança Compartilhada) @danca_compartilhada and https://vimeo.com/456659901; and by Denise Zenicola (Coletivo Muanes Dançateatro/Laboratório de Danças em Diásporas/Universidade Federal Fluminense e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) at https://www.youtube.com/watch?v=AiX-1nmv9As&feature=youtu.be

Another strategy, taken from urban intervention, and even from eco-performance¹¹ is the performance of dance in public places, especially in totally empty ones, without an audience and with no prior notice. In a sort of disobedience and risk-taking, the danceS on this threshold use and abuse health precautions, even employing distancing protocols or the absence of an audience as part of the work and as signs of racial discrimination. This is what happens in *Banho de Sangue* [*Blood Bath*], by Luzia Amélia Silva Marques, performed several times since 2018 in diverse open spaces, including Teresina, on August 16, 2020. Nomad or homeless, the black woman in a white dress and mask dances on a long white cloth spread out on the floor of the public space (assuring her distancing), while another one dressed in civilian clothes shouts “black, black!” in a tone of insult, and from afar she spills red ink on her body, which continues dancing. In Teresina, she dances on a long cloth tied to an emblematic monument:

Today is the anniversary of the capital Teresina, in Piauí, but the climate is not festive. The *Lagoas do Norte Pra Quem* [*Northern Lagoons For Who*] movement, the *Ocuparthe* collective and dancer/teacher @luziaamelia carried out an intervention and performance in front of the statue of Domingues Jorge Velho –*bandeirante* [expeditionary from colonial times] from São Paulo responsible for the extermination of thousands of indigenous people in the region of Piauí, Paraíba and Ceará, in addition to having been in charge of the mission to end the *Quilombo de los Palmares*¹². [...] That is the history version that we don't learn in school –the statue of the *bandeirante* is still there as if it were a heroic symbol for the city. [...] Teresina, 168 years bathed in the blood of native and black peoples. People killed by Covid-19: 809. What is it that we commemorate? (Mídia NINJA, 08/17/2020)

11 Performances developed in an open environment, directly in contact with elements of nature and with ecocentric themes. For more information, see Elizabeth Isaacs Doud, 2018.

12 Translator's note: Palmares, or Quilombo dos Palmares, was a quilombo, a community in colonial Brazil, founded by escaped slaves and other rebels, that sprung as an uncomfortable “free state” from 1605 until its bloody suppression in 1694.



Figure 01. Luzia Marques in *Banho de Sangue* [Blood Bath127052870], Teresina, Piauí, 08/16/2020.
Photo: Tássia Araújo.

Like the reverse of a pandemic virus, it is precisely through supposed microscopic and multiple invisibilities that we can revitalize the latent power of unlimited macroscopic scope. It is in the art of disappearance and in the corporeality made invisible (by coercive powers) that we rediscover possible territories for emancipation to happen. Thus, we learn to value apparently minimal ways of critically going through control policies of a universal health model (in fact imposed precisely by those who, in the first place, instigated the loss of health as a condition and right of life for all).

*disobey dishevel dislocate discalced dismantle wean delight
despeckle deinflamate deoccupy detach disengage discard
disregard detail untangle discount decontract depreciate dissolve
deny dismount depress deobstruct defrost uncategorize desaccelerate
disconnect unseed*

From the Paleozoic era to the Precambrian era (DanceS in Crisis)

In the passage from the Precambrian to the Paleozoic era there was a sudden expansion and diversification of animals.

In the hostile and devastating pandemic environment, the ambiguity of information, attitudes and trends can be an even greater risk than the pathogenic protagonist itself. We have to be attentive not only to the massive fabrications disseminated by the media, but mainly to

the appropriations that almost imperceptibly distort necessary micro-existences, conquered with great effort over a long time.

When we mention that “everyone is a dancer,” we are activating the very uniqueness of each one as part of an ethical, egalitarian collectivity that acknowledges differences within it and through corporeality in dynamic space. On the one hand, we dilute dance borders to the point of spreading it as a possible creative movement for all. On the other hand, our borders need to be restricted, and define specific procedures and terminologies for these complex artistic processes.

Although the concept of choreography arose linked to dance “as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing” (Lepecki, 2006, p. 6), dance and choreography eventually became separated fields, in favor of the autonomy of composition as a self-organized system:

Choreography does not need dancers. Choreography and Dancing are two totally different disciplines. Traditionally, one associates Choreography mainly with dance; nowadays it is becoming more autonomous. At the present time, it (choreography) doesn't have to be connected to the professional execution of an idea, but the idea itself has to be strong enough to bring the body into an organized or categorical movement. (William Forsythe *apud* Klien, 2008 p. 38)

This and so many other emancipations throughout the history of dance paved the way for diverse applications, but also for other quite dangerous and even frightening ones. For example, how would it be possible to call vertically-imposed sanitary and prophylactic configurations “new social choreographies,” as Bruna Paiva does? (Paiva, 2020) Paiva uses this term to refer to the new spatial configurations that organize human behavior and actions after the pandemic experience, demanding the delimitation of movement to assure distancing and avoid any possibility of contagion. Meanwhile, it is obvious that there is no aesthetic intention there, as well as no creative autonomy of the elements involved –be they human beings or any other element or compositional unit. In this case, we would be calling doctors and health authorities as choreographers, a function that in itself has been already quite questioned.

Although the concept of “social choreography” has its origin in coherent Marxist perspectives and debates between ideology and aesthetics, in a critique of choreography as a general scheme of modern social organization (Hewitt, 2005), it is necessary to recall that this is only an unfolding of a much broader and more diverse practice. At the boundary between “social choreography” and “artistic choreography” lies the question of discipline and the production of docile bodies (Foucault, 1995), as well as the rupture of this power machine through creativity. “Social choreography,” as well as part of the “artistic choreographies,” imply the control and training of embodiments, either in the everyday or in artistic environments. These two contexts have become increasingly blurred, as a result of urban performative experiences, site-specific or in natural environments (Casini Ropa, 2012; Schiochet, 2011). It is precisely in the invasion of public space by non-disciplinary choreographies, which are rather transforming the social disciplines imposed on corporeality, that multiplicities, differences, and singularities emerge (as opposed to those “social choreographies” of homogenization, in this case health and prophylactic ones.)

Therefore, it is not just a matter of identifying “social choreographies” in the “post-quarantine” context (which can even be a fairly short and transitory period), but of perceiving the appropriation of a term whose application can and should be a stimulus for creativity and social transformation. The expanded use of the term “choreography” to social criticism cannot compromise these choreographies, which, throughout the history of dance, have precisely broken social patterns of docilization of bodies, also through the inclusion of everyday movements, as “social choreographies” do. The latter is, thus, a rather dangerous concept, because it appropriates, and inverts, the fundamental ethical-aesthetic principles for dance and, therefore, for humanity. Hence, it is necessary to distinguish not only if choreographies are “social,” “artistic,” “performative,” “every-day,” on stage, in theater, or outside of them; but, mainly, if they are of docilization or liberation of corporeality.

Although “choreography” arose as a term in the context of the control of writing over body movement, in this case both –writing and movement– belong to the field of dance. As such, this power relationship between writing and body movement can and has been

questioned and transgressed through various approaches, affirming the importance of dance as a mode of transformation at all levels¹³. Considering that “everyone is a dancer” means that everyone is capable of creating and transforming modes of (dis)(re)organizing movement patterns in favor of their own modes of expression and relationship, creating new connections with/in the whole. This implies dance as a way of existence and creation of sense and wisdoms, not merely as body movements in a delimited space, for example. The use of the term “social choreography” does not seem associated with this dance in the expanded field, but, on the contrary, it seems to imply the separation between daily (choreographed) social action and artistic (danced) creation. So much so that there is a clear conceptual differentiation between “performance in dance and everyday movement” (Hewitt, 2005).

Using a term from the field of dance in a critical approach to social disciplines, despite being innovative, is an appropriation that establishes an epistemological relationship of power, restricting this art to a delimited and specific field (often marginalized) separated from large-scale social actions (whether disciplinary or not). Nonetheless, dance as an expanded field, crosses and surpasses “social choreographies,” as well as the very anthropocentric organization of the world (not only in human societies), since we begin to perceive and create with/in the entire living eco-centric context, in infinite possibilities of constant transformation.

In opposition to this pulsating field, as early as 1990 Norbert Servos called the large public geometric formations during German National Socialism “choreography of the masses.” Similar to “social choreographies” (Hewitt, 2005; Paiva, 2020), this type of “choreography in the service of power” (Servos, 1990, p. 66) is anything but the empowerment (Berth, 2018) of sensitive embodiment, with its idiosyncrasies and poetic singularities. It is, on the contrary, the meticulous withdrawal of the power of personal corporeality, as well as of the effective and subtle support of the collective:

It is striking that we only recall the images in this way, not in any other: as an aggressive, essentially destructive mass

¹³ Within these movements, we have, for example, the corporeal turn (Sheets-Johnston, 2009) and the practice turn (Nelson, 2013). As an example of “embodied writing,” see Rosemarie Anderson, 2001.

barracked into blocks of military might, dispossessed bodies brought under strict control. It is striking that we still, to this day, have no counter-images. Peaceful, non-militant communion is not a part of public culture. (Servos, 1990, p. 64)

At the end of his article, Servos himself acknowledges that dance has nothing to do with the static forms to which these “choreographies” resemble. The author associates dance with the “principle of constant change”¹⁴ that is incompatible with the static rigidity of said “maneuverable mass ornamentation” (Servos, *ibid.*, p. 66. In other words, dance (in this case, contemporary would not be completely separated from choreography, but it would be separated from a specific type of “choreography.”

Despite the fact that the “social choreography” denomination is attractive and even justifiable in terms of the perspective of spatial constructions that are configured in a differentiated way, categorizing the body as a manipulable linguistic entity is not compatible with some anti-hegemonic dance approaches. The point is that the premises of this art have been diluted in such a radical way since the 20th century that its (impermanence opens room for countless interpretations, displays, as well as debates and disagreements. Where even the latter have been the basis for more dance works!

In the midst of so many paradigm ruptures, quite pertinent discussions have expanded the notion of associating dance to body movement, whether technical, expressive, stylized, day-to-day, functional, casual, improvised, learned and rehearsed, on or off stage. Between 1979 and 1999, Monroe Beardsley ([1979], 1982), Noël Carroll and Sally Banes (1982, 1998, 1999), and Gregory Scott (1997) debated about the premises of dance, through articles that responded by mutually confronting each other. Initially, Beardsley (presented in 1979, published in 1982) postulated the association between dance and action, even quoting John L. Austin, yet he had written that “not everything that moves is dance.” For Beardsley, the movement of dance is distinguished by being full of “vigor, fluidity, expansiveness... super fluidity of expressiveness” (Beardsley, 1982). Carroll and Banes (1982) responded, criticizing Beardsley, stating that an action is dance not because of its nature, even if it is fluid, vigorous,

¹⁴ Somatic pioneer Irmgard Bartenieff also supported this idea as the foundation of her movement themes, such as the dynamic relationship between mobility and stability.

expressive, etc., but because of the “context of the event in which the movement is situated” (Carroll and Banes, 1982). For example, even functional movements performed in a non-stylized way, or a spoken description and indication of scars or pain on stage, can be dance if they are contextualized as such. In other words, it is up to the creator of a dance to name its work as such, even though provoking and raising in this sense a number of questions on the audience.

This premise opens up creative possibilities that stimulate autonomies and ethical-aesthetic singularities. In opposition to the “choreography in the service of power,” multiple choreographies as the empowerment of singularities have been increasingly associated to danceS. As constant change, the undulations between stabilities and mobilities create increasingly diverse and subtle stratifications, expanding possibilities beyond marginalities. Thus, dance has metamorphosed throughout recent times, with consecutive and often overlapping crises. Crisis became not only an event, an attitude or an aesthetic procedure, but a way of operating. In this continuum of unstable, non-linear or hierarchical superpositions and inter-relationships, we have witnessed successive disappearances and transmutations of features and elements. Each one of them teaches us to deal with the pandemic moment in an irreverent, unusual and meaningful way. If, on the one hand, our activity is non-profit and not a priority for the ruling system (even much more so now), our familiarity with states of crisis is precisely what allows us to deal with this very borderline moment in the history of humanity and reaffirm our fundamental role.

The diverse crises in dance’s recent history have not always unfolded in a crescent of expanding borders, but often responding to each other, or returning in different versions over time, through forces that are sometimes quite contradictory. These include, for example: the crisis of discipline (especially the classical, but also the modern and any technical tendencies); the crisis of verticality (as a subcategory of the previous crisis); the crisis of dance as subordinate to other arts (emancipation of dance as an independent art); the crisis of expressive movement (of a thing or of something); the crisis of the abstract (and supposedly neutral) movement; the crisis of dance as form (as in the example of Butoh and its bodily states); the crisis of the body as referent (emancipation of the body by telling its own submission stories and reversing them) (Servos and Weigelt, 1984); the

crisis of the autonomy of dance (erasing borders with other arts and giving rise to various hybrid forms); the crisis of representation (diluting the boundaries between art and life, abandoning the stage and its structure of separation between dancer and audience, as well as technical and/or stylized gestures to include the everyday and all modes of movement and gestures); the crisis of choreography (as associated to dance or the human body, and as an imposed organization prior to real time); the crisis of the role of the choreographer (as creator of the choreography imposed on dancers; the emergence of creative collectives); the crisis of the audience (which not only ceases to be a mere spectator, but can also interfere in the work, as well as disappear in works without an audience, in modalities where they are both informed and not informed, in eco-performances in which the only witness is nature itself and its elements, for example); the crisis of dancers as attached to what they express (independence of the form); the crisis of the ideal body (which departs already in the crisis of classical dance but which only becomes highlighted through difference and disability practices); the crisis of authenticity (also reinforced by digital mediation and by dance recordings and their displays); the simulation crisis (with the revalidation of authenticity and memory in recent years) (Balsom, 2014); the crisis of dance as untranslatable (generating a whole series of critical works both on stage and in writing, and precisely mixing those languages and their intermedia); the crisis of dance as an object (whether of analysis or enjoyment, with the emergence of modes of research based on artistic practice); the crisis of dance as bodily presence; the crisis of dance as transience and absence; the crisis of the colonial and hegemonic (with the participation of artist-activists from/in diverse communities, especially indigenous and/or subaltern ones, and their issues); the crisis of dance as constant movement (in resistance and rupture of the modernist frenzy) (Lepecki, 2006); the crisis of compulsive immobility (described as the new catastrophe of *homo sedens*) (Baitello, 2012; Mandal, 1985); the crisis of the dancing subject (decentralization of the human and transition from the Anthropocene to the Ecocene; new materialities) (Barad, 2017); among so many other crises.

Could the crises in dance also become a kind of fundamental ontology linked to modernity's progressive and productive time? In his visionary book *Exhausting Dance* (2008), André Lepecki analyzes how some contemporary choreographers dismantle the

notion of dance as continuous movement and its association with modernity and its frenzy. “Immobility” would not be a return to a frozen, sedentary and inert immobilization, but, on the contrary, it can be associated with what in somatics we call dynamic pause, since it includes micro movements and also prepares us for other sensitive and subtle modes of existing and intervening. Said immobility is a way of facing and breaking with the ontological imposition of movement over dance, also criticizing the disciplinary control of dynamic and multifaceted subjectivities (understood as political, affective, choreographic and desire processes). “[T]o exhaust dance is to exhaust modernity’s permanent emblem. It is to push modernity’s mode of creating and privileging a kinetic subjectivity to its critical limit” (Lepecki, 2006, p. 8).

Dance as constant change has brought us to the extreme of exhaustion and collapse, even more so in the midst of the perverse forces at play due to the pandemic. In this context, dance’s “crisis” mode of operation no longer seems to follow a progressive linear time. As Michel Foucault (1994) already stated, although in relation to pandemics, the more we try to control bodies (understood here as beyond the mere human) through “social choreographies,” the more infinite versions of these possible materialities multiply. In other words, between pause and mobility, condensation and expansion, multiple lines of force insist on the multidimensionality of diverse *spacetimes* and on non-stagnation.

Very much, and increasingly more and more, has been said, written and commented upon post-pandemic conditions and perspectives, as if the history of the disasters that plague us had now a well-defined before and after. Like the rupture of progressive linear time in dance history, we cannot reduce the history of catastrophes to pre- and post-pandemic:

It was not a catastrophe that would beat us down from without, and in the distant future, but part of the most intimate history of the West, and thus since its origin. As a thought of the Catastrophe could not fail to confirm –it is not only our future, but the content of our own present, reaching us from far away. In other words, Catastrophe is not only the sudden Hecatombe, natural or historical, but everyday banality. (Pál Pelbart, 2020, p. 13)

As the mother and sole person in charge of a severe, self-and-hetero-aggressive autistic adolescent, I know well, down to the smallest details, how extremely hostile everyday reality can be, for an indefinite time and with no prospect of change. The extreme context to which many of us are continuously being exposed is both endogenous and exogenous, that is, it emanates from each symptomatic picture (admittedly pathological, or not) and from its meanderings, as well as from the environment that rejects and condemns it, instead of helping and supporting.

In confinement and social isolation, but also under pressure to produce and verify an ongoing production under a full media super invasion of our spaces that are no longer private, the dynamic pause is, more than ever, necessary and fundamental. It is in this connective in-between space that micro-activations potentiate differences and dissidences, opening gaps through which “the buried, the discarded and the forgotten escape to the social surface of awareness like life supporting oxygen. It is the moment of exit from historical dust” (Nadia Seremetakis *apud* Lepecki, 2006, p. 15). The dynamic pause in dance has consolidated not only the crisis of movement, but, mainly, the crisis of the crisis, establishing an instance of recovery from contemporary fatigue. In other words, to exhaust dance as movement implies expanding it, broadening it, furthering its borders, so that sensitive and invisible cellular breathing may occupy *spacetimes* of coercive and physically debilitating virtuality.

These seemingly minimal modes become transgressive and expanded reverberations, as we saw in *Ah, se eu fosse Marilyn!* [*Ah, if I were Marilyn!*], a performance staged by Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.), on August 28, 2020, as part of the *Panorama da Criação Inclusiva* [Panorama of Inclusive Creation], on the event’s YouTube channel¹⁵. A wheelchair dancer with international experience and professor at the UFBA School of Dance, he featured an adapted version of the original work (2010)¹⁶, where he danced using even the paralyzed part of his body, from the waist down, buried in the sands of Porto Beach, in Salvador, Bahia, in 2011. The August 2020 version takes place in the bedroom of his home,

¹⁵ Available at: <https://youtu.be/gaDqavJ8-Mg>

¹⁶ Footage of the 2010 version performed on another beach in Salvador, Bahia, is available at: <https://www.youtube.com/watch?v=8TNnVO1Ax0E>

where Edu O. sets up an intimate, welcoming and attractive stage, full of countless different objects as in an ocean plentiful with life seen through the lens of a microscope (the viewer's screen). Instead of music, we hear the audio description for the visually impaired purposely inserted as an aesthetic compositional element. The Brazilian Sign Language (LIBRAS, for its acronym in Portuguese) also sometimes appears in the middle of other movements and pauses, as part of the choreography. Nothing seems to escape this revolutionary and subtle aesthetic *combo*¹⁷.

To his captivating gestures, such as lips that seek a red lipstick to smear it on (opposite of how we are used to), or casual sighs, long pauses are added with vacant eyes, as if suspended in time (measured by an almost-extinct object, an hourglass, which includes the very element of beach sand, now in confinement). Also the interchange of costumes, props and objects is uncertain, emphasizing doubt even more amid the countless possibilities of what is properly the functional use of something. With the umbrella, instead of creating any human figure, he hides completely by closing it over his body. When he finally chooses the red boxing gloves these are used for almost lazy exercises and without great expectations, with his body lying down, barely raising and lowering the forearms, with a relaxed and perhaps even somewhat bored facial expression. A while later, he calmly puts on red jumping shoes, 1950s style, and comforts himself with his legs crossed over the top, perhaps in a critique of "compulsive bipedics in dance"¹⁸ (Carmo, 2019). What resonates is the resplendent multiplicity of elements and the human body immersed in it. The coincidence and charm of the gestures and their low level of stress or tension are extremely captivating and seductive, restoring comfort as well to the delusional audience in the live chat comments. His body with disability is super-able in rescuing the experience of rest, deep breathing, sensuality and intimacy that are so necessary and scarce for all of us since a long time.

¹⁷ This English term refers to a combination of elements, but also to a series of striking blows in virtual games.

¹⁸ For Edu O., "compulsive bipedics in dance" consists of "a logic of social organization that comes from the perspective of those who do not have a disability and conceive the world exclusively guided by their demands, without taking into account all those who are outside the body's norms. Bipedics that organizes the world from its point of view excludes and renders any other experience invisible. Bipedics that denies conquered rights, silences our conversations, imprisons us in restricted spaces, robbing us of the freedom to travel wherever we want" (Carmo, 2019, p.79).



Figure 02. Edu O. in *Ah, se eu fosse Marilyn!* [*Ah, if I were Marilyn!*], Salvador, Bahia, Playa de Porto.da Barra, 2011. Photo: Tiago Lima.



Figure 03. Edu O. in *Ah, se eu fosse Marilyn!* [*Ah, if I were Marilyn!*], Panorama da Criação Inclusiva, 2020. Photo: Cléa Ferreira.

Dances such as those introduced in this text endorse choreography as modes of writing with and from the “body in power” (Banes, 1999)¹⁹, contrary to geometric manipulations en masse or the disciplinary control of subjectivities. This is not the only time in history where coercion over corporeality manifests itself in an imposing and persistent way, making differences, inequalities and disabilities invisible. It is precisely through a long history of domination of embodiment that normative power is implanted as something unquestionable given *a priori*, in a meticulous, massive and brutal way, against multiple, sensitive and subtle aesthetics. It is through the deceleration of their productive rhythm, the emphasis on sensory-perception and affective conditions with/in the whole –even through virtual environments– that dance artists have been transmuting this continuous trauma of dehumanization, in an ethics-aesthetics of deep respect and encouragement to singularities.

The already secular contexts of violence, with their regulated modes of genocide, epistemicide and ecocide, are not only being added now to a pandemic, but rather they are its creators, through their control machines of the micro to the macro-biological, altering environments and ways of life. Opening *spacetimes* of cellular breathing for the manifestation of sensitive multiplicities is a political act that relocates dance to a level of vital importance, as much as food and healthcare. DanceS and their displays and contaminations (performative, day-to-day, virtual, written, spoken, in LIBRAS, etc.) are ways of breathing in the midst of the pandemic suffocation by all the accumulated forms of colonization.

In contrast to the “choreographies of the masses,” works such as those discussed above reinsert “peaceful, non-militant communion” (Servos, 1990, p. 64) in public culture, a premise that was always present in indigenous cultures. In the midst of so many contemporary crises, one thing is certain: if we are to stay at home, we first need to know where that place is. Between fossils and catastrophes, everything indicates that we have reached the point zero of our planetary genealogy/geology, and that we urgently need, while we still exist, to escape historical dust and to embody.

¹⁹ Title of the sixth chapter of the book *Greenwich Village 1963 - Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*, in which Sally Banes discusses performance in North America in the 1960s, where the body inverts the relationships of power and assumes command over all other instances, gaining relevance through radical inter-artistic actions that activate the senses and often expose the naked body and its most intimate functions in an “astounding grace of carnal reality” (Banes, 1999, p 253).

window-body, tempestuous-body, hurricane-body, seaquake-body, panic-body, collective-body, vibrational-body, radiated-body, porous-body²⁰, catimbó-body²¹, pausing-body, sand-body, rock-body, flux-body, volatile-body, pipe-body, breed-body, mother's ass-body, trace-body, deep density-body, stalactite-body^{22 23}.

Reference List

- Anderson, R. (January, 2001). "Embodied Writing and Reflections on Embodiment." *Journal of Transpersonal Psychology*, 33 (2), 83-98. Available at: https://www.researchgate.net/publication/228930680_Embodied_writing_and_reflections_on_embodiment
- Baitello, N. J. (2012). *O Pensamento Sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: UNISINOS.
- Balsom, E. (2014). "Against the Novelty of New Media: the Resuscitation of the Authentic." En O. Kholeif (org.), *You are Here: Art After the Internet* (pp. 66-77). Manchester: Cornerhouse.

²⁰ Some "body-experiences" that emerged in September 2019 from Kiran Gorki's activities in the Performance Laboratory, a discipline I teach at the Federal University of Bahia.

²¹ Catimbó means "bush smoke" (in the Tupi language) and "grass vapor" (in the Guaraní language), also related to the Catimbó-Jurema religion, of indigenous origin from the Brazilian northeast, but with African and European influences, which uses the sacred plant called Jurema (*Acacia Jurema mart.*), which distinguishes it from the Umbanda religion.

²² On the occasion, this act of embodied listing by Kiran Gorki was spread out to other participants of the activity, myself included, and we developed this collective list according to the themes and research modes in/with each one's dance. Students present in this class include: José Viana Júnior, Kiran Gorki, Kleberson Benício, Marta Bezerra, Patrícia Ragazzon, Sandra Corradini and Sávio Farias.

²³ Thanks: to the artists/researchers mentioned; to the organizers, reviewers and translators of this book.

- Banes, S. (1999). "O corpo no poder". In: *Greenwich Village 1963: avante-garde, performance o corpo efervecete*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Barad, K. (2017). "Performatividade pos-humanista: para entender como a matéria chega à matéria". (T. Roch, Trans.). *Vazantes*, vol. 01, n. 01, 6-34.
- Bartenieff, I. & Lewis, D. (1980). *Body movement: Coping with the Environment*. Langhorne: Gordon and Breach.
- Beardsley, M. (Fall, 1982). "What is Going On in a Dance?" *Dance Research Journal* 15/1, 31-36.
- Berardi, F. (2020). "Crónica de la psicodéflición". In: *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. (pp. 35-54). ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Berth, J. (2018). *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento.
- Bhabha, K. H. (2005). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora de UFMG
- Carroll, N. & Banes, S. (Autumn, 1982). "Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's 'What is Going on in a Dance?'" *Dance Research Journal* 15/1, 37-41.
- _____ (Spring, 1998). "Expression, Rhythm and Dance: A Response to Gregory Scott." *Dance Research Journal*, volume 30, issue 1, 15-24.
- _____ (Autumn, 1999). "Beardsley, Expression and Dance: A Reply to Gregory Scott." *Dance Research Journal* 31/2, 6-13.
- Casini Ropa, E. (Novembro, 2012). "A dança urbana ou sobre a resiliência do espírito da dança". *Urdimento*, n.19, 113-119.

- Doud, E. (2018). *A Fábrica de Lágrimas de Sereia: Laboratorio de eco-performance*. Doctorate dissertation. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, 244 pp.
- Fischer-Lichte, E. (2010). “Dissolução de fronteiras do corpo. Sobre a relação entre estética do efeito e teoria corporal”. *Cadernos do GIPE-CIT*, year 13, n.24, 111-130. (Marianne Kolb, Trans.).
- Forsythe, W. (2000). *Improvisation Technologies*, Book and CD-ROM edition, Ostfildern: Hatje Cantz Publishers.
- Foucault, M. (1994). *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*. New York: Vintage.
- _____ (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (2nd ed). New York: Vintage.
- Gould, S. J. (1999). “O ano 2000 e as escalas do tempo”. In Jean-Claude Carrière, Jean Delumeau, Umberto Eco and Stephen Jay Gould; by C. David, Frédéric Lenoir and Jean-Philippe de Tonnac. *Entrevistas sobre o fim dos tempos*. (pp. 13-54). (J. Laurenio de Melo, Trans.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Götzsche, P. C. (2013). *Deadly Medicines and Organized Crime: How Big Pharma Has Corrupted Healthcare*. Boca Raton, FL: CRC Press.
- Greiner, C. (2010). *O Corpo em crise: Novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume.
- Hewitt, A. (2005). *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham: Duke University Press.
- Kamper, D. (1999). *Körper-Abstraktionen. Das anthropologische Viereck von Raum, Fläche, Linie und Punkt*. Cologne: Walther König.

- Klien, M. (2008). *Choreography as an Aesthetics of Change*. Doctorate thesis. Edinburgh College of Art. 233 pp. Consulted on May 4, 2020. Available at: https://www.academia.edu/3809926/CHOREOGRAPHY_AS_AN_AESTHETICS_OF_CHANGE
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge.
- _____ (2020). Movimento na pausa. *N-1 edições*, seção textos, 114. Consulted on August 10, 2020. Available at: <https://n-1edicoes.org/textos-1>
- Mandal, A. C. (1985). *The Seated Man: Homo Sedens*. Copenhagen: Dafnia.
- Mbembe, A. (On print). *Brutalismo 127052933*. *N-1 edições*.
- Mídia NINJA (17/08/2020). Available at: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1953095478181921&id=164188247072662
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in The Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Oliveira do Carmo, C. E. (2019). “Desnudando um corpo perturbador: a ‘bipedia compulsória’ e o fetiche pela deficiência na Dança”. *Revista Tabuleiro de Letras* (PPGEL/UNEB), Salvador, vol. 13, n. 2, 75-89.
- Paiva, B. (2020). “Novas coreografias sociais pós-quarentena: A sociedade (e a escola) reinventada?”. Consulted on July 1st, 2020. Available at: <https://medium.com/@brunaepaiva/novas-coreografias-sociais-p%C3%B3s-quarentena-a-sociedade-e-a-escola-reinventada-1a8063c7b1ac>
- Pál Pelbart, P. (2020). “Espectros da catástrofe”. *N-1 edições*, seção textos, 134. Consulted on August 12, 2020. Available at: <https://n-1edicoes.org/textos-1>

- Queiroz de Souza, G.G. (2020). Interview. Salvador, Bahia, Brasil.
- Rita, R. & Machado, T. (April 2, 2020). "Autismo: Sinais precoces, comorbidades e tratamentos". *Semana do Autismo*. Live. Available at: <https://you-tu.be/SpmGtobMg2U>
- Santana, I. (2012). "Configurações da dança na cultura digital: relatos sobre experimentações e reflexões da dança com mediação tecnológica" In Antônia Pereira, Marta Isaacsson, Walter Lima Torres (org.). *Cena, corpo e dramaturgia: Entre tradição e contemporaneidade*. (pp. 55-70). Rio de Janeiro: Pão e Rosas.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schiocchet, M. L. (September, 2011). "Site-specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços não tradicionalmente dedicados a esta". *Urdimento*, n.17, 131-136.
- Scott, G. (1997). "Banes and Carroll on Defining Dance." *Dance Research Journal*, 29/1, 7-22.
- Seremetakis, N. (org.) (1994). *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Servos, N. (January, 1990). "Pathos and Propaganda? On the Mass Choreography of Fascism. Some Conclusions for Dance." *Ballet International*, vol. 13, n. 1, 62-67.
- Servos, N. & Weigelt, G. (1984). *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*. Cologne: Ballett-Bühnen-Verlag.

- Sheets-Johnstone, M. (2009). *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*. Exeter: Imprint.
- Wiser, A. (2020). “Para uma libertação do tempo. Reflexão sobre a saída do tempo vazio”. *N-1 edições*, seção textos, 127. Consulted on August 14, 2020. Available at: <https://www.n-1edicoes.org/textos/122>
- Vicente, V. (2020). *COVID-A: 100 mil segundos de dança pela vida*. Release. João Pessoa, Paraíba, Brasil.
- Žižek, S. (2020). “El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill...”. In *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. (pp. 21-28). ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

The «Experience» of Dancing Bodies: “Touching” in Times of Contingency

Didanwy Kent Trejo
National Autonomous University of México

In order to open the discussion that this text aims to unfold, some notions and concepts must be tracked down. Thus, this work is divided into three sections: The first one is focused on establishing the notions of «*experience*», «bodies in resonance», and movement. The second deals with “touching”¹ as a sensory form of «*experience*». While the third and last addresses “touching” by dancing bodies in times of pandemic, being this the space where considerations of reshaping and remediation² processes of the dance community under contingency are based upon.

1 Throughout this text, various types of quotation marks are used which are convenient to clarify: Double quotation marks (“...”) are used for “touching” to underline that it is a notion that weaves together a number of definitions, beyond the colloquial form of speaking or the sense of touch as is commonly understood. Single quotation marks ('...') are used to highlight a word or explanations thereof according to its etymology. Angled quotes («...») are used to differentiate the epistemological categories with which I have been working on other texts of my authorship, quoted in this article.

2 I refer to this term ‘remediation’ in the sense defined by Bolter and Grusin as a particular type of intermedial relationship that depicts the transit from a medium (dance, theater, painting, photography, music, etc.) to digital media with the intention of remodeling (updating) its specific qualities, techniques, structures or representational practices. See Jay Bolter, Richard Grusin, *Remediation - Understanding New Media* (USA, MIT Press, 2000). Irina, Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. cri.histart.umontreal.ca.

«Experience», «Bodies in Resonance», Movement

All human life is founded upon the occurrence of the body's experience and its relationship with the world, but what is this that we call «experience»? What understanding of the notion of body is it that I seek to establish from its link with that of resonance? From which category of movement can we set out to reflect upon dancing bodies?

As a rule, shortening its meaning, the word experience is associated with the accumulation of skills and emotions, almost always portrayed in the past tense. We give an account of human life experiences as something that has sedimented, we refer to them from the lived rather than from the living. We say, for example, that someone with experience is a person who has achieved a certain degree of knowledge about something, and we assign to them the expert status. According to the etymology of 'experience'³ we find that the root *peri* is also found in other words such as *experiment*, *experience*, and *expert* (where the root loses the "i") and it is directly linked to the word *pericolo* (peril) since it belongs to the same family⁴. Referring to this latter association, it is possible to say that the term experience also implies an opening to the unknown (the realm of *pericolo*, peril, risk), which underlines the current times. In order to *experience* in the active sense of the word, one must venture into the unexplored, to surrender to the illusory and uncertain. Therefore, it involves the ability to apprehend one's own experiential background, to address that which lives and is made up of thoughts, feelings and sensations (Yi-Fu Tuan, 1997).

On the other hand, we can also associate the term *experience* with the words *percuss* and *repercussion*⁵ which, although etymologically

3 "experience: 'knowledge acquired through practice: from Latin *experientia* 'experience', from *experient-*, root of *experiens*, active participle of *experiri* 'to try, to procure; to learn by trying; to make an attempt, from *ex* 'of' (see *experience*, *ex-*, *°ex*) + *-periri*, from Indo-European *per-yo-* 'to try', from *per-* 'to try' (see *°peril*)" (Gómez de Silva, 290).

4 "peril: 'the probability of a bad thing happening, risk': ancient *periglo* (by metathesis), from Latin *periculum*, *periculum* 'peril; assay, tentative, attempt' from Indo-European *peri-tlo-* 'assay, attempt; peril' from *peri-*, from *per-* 'to try, to attempt; to risk' (implicit sense: 'to go forward') from the same family: *empirical*, *experience*, *experiment*, *expert*, *perilous*, *expertise*, *expert*, *pirate*." (Gómez de Silva, 529).

5 "to *percuss*: 'to strike': from Latin *percutere* 'to strike with force', from *per-* 'thoroughly' (see *°per*) + *cutere*, from *quater* 'to shake, to strike' (see *°to discuss*)". (Gómez de Silva, 533); "to *repercute*: 'have indirect effect': from Latin *repercutere* 'to reject, to reflect, to push back, (of light) to reflect (of sound) to echo', from *re-* 'backwards' (see *°re*) + *percutere* 'to strike, to hit' (see *to percuss*, *°per-*, *°to discuss*)".

come from another root (*quater* ‘to shake, to strike’) the prefix *per* is in their spelling, whose broad meaning indicates an action performed ‘in full, thoroughly’. That is, human experience is directly linked to the repercussions, the traces of life’s transit that allow for the acquisition of knowledge. Therefore, as chosen for this work⁶ the italics in the term «*experience*» seek to be a scriptural mark to address the notion of experience, encompassing both planes outlined in this introduction –as the accumulation of skills, the acquired knowledge observed by the imprints that have percussed on the body, where the experience is located in the past; as well as from opening to the unknown, to peril, risk, where the living nature of the experience at the moment of occurring is underlined, crossed and tensed with past and future from a present in continuous becoming (Kent, 2016 and 2019).

To write about an «*experience*» of the human (such as the experience of dancing bodies in times of pandemic), from a perspective that involves the sensory field –the alive and the living–, implies setting off from a definition of body where the separation between mind and body, drawn from Cartesian dualism and still perpetuated in many academic works, is radically overcome. That is, understanding the body as a living organism capable of affecting and affection, from its capacity to affect and to be affected, in the sense proposed by philosopher Baruch Spinoza (an approach that we can also trace back to the philosophical tradition of some postulates from scholars such as Bergson, Deleuze, Guattari, Foucault and Derrida, among others); or as from the intersection between social sciences and the humanities, as proposed since the eighties of the 20th century by sociology and anthropology of the senses through the so-called ‘sensory turn’.

In his book *Politics of Touch* Erin Manning (2007) points out that: “[...] to think the body in relation to the senses is to: (1) encourage a thinking of the body in movement; (2) engage with the possibility that bodies are not limited to their organs; (3) shift the question of “what the body is” to “what can a body do” (p. xv). I agree with Manning’s three statements. I will focus on the first one in a moment, because to think the body in movement will be of special interest for this article, which implies clarifying precisely what idea of movement I refer to. But first I would like to link Manning’s other two postulates with the notion of «bodies in resonance». The possibility of

⁶ Which have been previously used in other of my works, refer to: Kent (2016) (2019).

thinking that bodies are not limited to their organs —or that they are, as Deleuze points out, “bodies without organs”, leads us to the notion of vibratile bodies, resonance fields capable of affecting and being affected, which, per Manning’s third postulate, alluding to Spinoza, places us on the ground not of what “a body is” but of what “can a body do”.

However, although usually the term resonance is immediately associated with the field of sound, this phenomenon involves many other dimensions; succinctly defined by acoustics as: the ability to vibrate that all bodies have, it is the way in which the wave, audible or not, makes things vibrate, which leads us to acknowledge that all bodies or physical materials have a resonance frequency, whether a wall, a building, a glass, or a bridge, as well as the human body⁷. That is, if we transcend the plane of sound vibrations we can say that «resonance» is a vibration capacity seen in all bodies of matter, in fact, it is not even exclusive to living bodies. It is a relational phenomenon which requires as a crucial condition the involvement of at least two bodies. The first sensory *experience* of all human life is the «resonance» frequencies perceived inside the womb, revealing that the first images that we keep in our body come from the sensations that reach the brain through the ear and the epidermis (Trías, 2010). Which according to Western tradition of classifying the senses into five, leads us to claim that, because the development of touch and hearing occur during intrauterine life, sight is then the third sense that appears in the sensory life of a human being. Eugenio Trías (2010) mentions in the next paragraph this principle of «resonance» in our life “prior to this life,” as the first perception of the human being:

The woman, in her pregnancy, becomes a musical instrument, whose upright position and spine allow her gut to be a resonance box, introducing in the *homunculus* a beginning of auditory perception, the most archaic of perceptions [...] The voice, word, sound emitted by the mother are transmitted through the amniotic fluid. (p.138)

⁷ In a slightly more complex way, sound physics defines resonance and resonance frequencies as follows: “If in the proximity of a body (a string, organ pipe, whistle, etc.) whose natural frequency of vibration is ‘n’, another one is made to vibrate with a frequency ‘n’ or very close to it, the first body also vibrates. If the two bodies vibrate with proximal frequencies, they can produce pulsations which in the case of sound are perceived as a sound of equal frequency to the difference of both component frequencies and of variable intensity”. Carlos E. Prêlat, (1951). *El mundo de las vibraciones y de los sonidos* (Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina S.A., p. 98).

Thinking the body as it relates to the senses is to conceive it as a field of resonances in permanent correlation with the vibrational frequencies of the bodies, of matter that surround it. Its ability to affect and be affected is closely related to its movement. Back to Manning's first postulate: To think the body in relation to the senses is to encourage a thought of the body in movement. But what movement are we referring to? For Manning (2007), positioning the senses relationally (as it happens when we establish them from the notion of resonance) as expressions of bodies in motion, involves an alteration of the concepts of time and space. From his perspective: "The body does not move into space and time, it creates space and time: there is no space and time before movement" (p. xiii).

Here, my interest is to bring up Bergson's theses on movement compiled by Deleuze (1984) since I consider that they expand this notion of movement as expressed by Manning. In the first thesis Bergson states that "movement is distinct from the space covered. The space covered is past, movement is present, it is the act of covering" (p.13). This takes us to consider a notion of movement which breaks away from the sole association that we make of this category with a body's mobility through space –later, when we reflect on the movement of dancing bodies in confinement we will go back to this thesis which assumes, as Manning pointed out, an alteration of the traditional concepts of time and space. Likewise, it is interesting to note, even though as a general idea, Bergson's third thesis on movement in which, according to Deleuze (1986):

Movement is a translation in space. Now each time there is a translation of parts in space, there is also a qualitative change in a whole. Bergson gave numerous examples of this in *Matter and Memory*. An animal moves, but this is for a purpose: it moves to feed, migrate, etc. It might be said that movement presupposes a difference of potential, and aims to fill it. If I consider parts or places abstractly –A and B–, I cannot understand the movement which goes from one to the other. But imagine I am starving at A, and at B there is something to eat. When I have reached B and had something to eat, what has changed is not only my state, but the state of the whole which encompassed B, A, and all that was between them. When Achilles overtakes the tortoise, what changes is the state of the whole which encompassed the

tortoise, Achilles, and the distance between the two. Movement always relates to a change; migration, to a seasonal variation. And this is equally true of bodies: the fall of a body presupposes another one which attracts it, and expresses a change in the whole which encompasses them both. [...] What Bergson discovers beyond translation is vibration, radiation. Our error lies in believing that whatever elements external to qualities are which move. But the qualities themselves are pure vibrations which change at the same time as the alleged elements move. (p. 8)

Although there would be much more to elaborate from these Bergson's theses, we shall go back to them later on. To summarize the most fundamental notions of this section in order to give way to the next one:

-We have already understood the category of «*experience*» from its double articulation, as sedimentation and as openness to the unknown.

-We have examined that, while we are interested in the living dimension of the human «*experience*» it is essential to set out from a definition of body based on the relationship with sensory processes and that this is possible from the notion of «bodies in resonance».

-We have also seen that this definition of «bodies in resonance» cannot be dissociated from that of movement and that the latter, based on what has just been explained, is to be understood from a different conception than the usual one, which involves a shift from the traditional categories of time and space.

Before moving forward with the reflections of the dancing bodies in times of contingency, the sensory dimension that is most important to explore in this article should be explained, for it perhaps provides a more concrete symptom-image in regard to «resonant dancing bodies» and to the complexity entailed by distancing, prohibition, the place from where the body clearly expresses itself as a threat: "touching."

Tact, Con-tact, "Touching" as «Experience»

Lockdown, social distancing, physical isolation and other preventive measures and strategies implemented in various ways by the government structures of each country in the context of the pandemic

have led us to focus a significant portion of our attention on the day-to-day interaction of our body with the environment. We have had to become aware of what we touch and what touches us amid the latent risk of being infected by the virus. The social dimension of our sensory life has been increased by this sort of giant magnifying glass that the pandemic has brought on.

In this section, my interest is to address some thoughts derived from sociology of the senses in order to situate “touching.” The starting point of sociologists of the senses is not so much how the body is represented, modified, measured or regulated, but how the body feels, that is, the sensory experience. Unlike “sociology of the body” which has carried out studies on the body since the “corporal turn,” sociology of the senses, rather linked to the *embodied turn* (“a return to the carnal experience”), sets out from the body and the sensory processes which take place in it (Sabido Ramos, 2017). Sociology of the senses also seeks to overcome the Cartesian mind/body pair, replicated in the perception/sensation dichotomy, since perception is usually understood as a cognitive process while sensation as something physiological. Therefore, from this perspective, perception is not only conceived as a process of receiving sensory stimuli from without, but also as one through which meanings are lent to these stimuli at the very moment of being perceived. Among other things, contemporary sociology of the senses has questioned the classical cataloging of the same and argues that perception is more extensive than what we grasp through the senses conceived in their conventional way; in other words, perception is multi-sensory.

Thus, for example, Vannini *et.al.* (2012) distinguish between “external senses” (sight, touch, smell, hearing, taste) and “internal senses” which provide information about the body’s inner world, such as the senses of pain, thirst and hunger (nociception); the internal sense of our muscles and organs (proprioception); the sense of balance (equilibrium-perception); the sense of movement (kinesthesia) and the sense of temperature (thermoception) (Sabido Ramos, 2017, p. 375).

Although there are many other ways to address the subject, I bring into the argument Vannini’s approaches since I feel they will be very useful to specifically think the dancing bodies. A final aspect interesting to highlight about sensory perception before we focus on “touching” is that it is not only a physical act, but also a

cultural one. As Classen underlines: “the cultural construction of sensory perception fundamentally conditions our experiences and understanding of our bodies and the world. The sensory model adopted by a society reveals its aspirations and concerns, its divides, hierarchies and interrelations” (1993, p. 2). This cultural dimension of the senses is vital to consider how the sensory models of each society have played a specific role when facing the current pandemic.

Now, when I address “touching” on the one hand I am directly referring to the sense of touch, but as it is always understood under its synesthetic and relational denotation to the other senses. I conceive “touching” from the notion raised in the previous section based on the category of bodies «in-resonance» or «resonant bodies», that is, bodies capable of affecting and being affected, of touching and being touched. The main organ of touch, according to classical Western organization of the senses, is the epidermis, the skin that covers our body –certainly the hand plays a leading and substantial operational role in this sense, but we not only touch with the hand, our body permanently takes part in the role of touching and being touched by the matter it comes in contact with, the clothes we wear, the places we rest our body, the multiple objects which articulate our daily «*experience*». As we have previously seen, this field of resonances is present in human life even before beginning our existence in the world, that is, in that pre-existence inside the womb. And in this regard it should be noted that the dimension of “touching” is inextricably linked to our «*experiences*» with the universe of sound. Beyond the traditional notion that explains the ear as a listening organ, by understanding our body as a field of resonances, the vibrational frequencies of sound are perceived not only from cochlear listening, but from our entire epidermis. “Touching,” “being touched” involves understanding resonant and in-resonance bodies which by their liminal condition with the world are affected and affect from all vibrational frequencies, including sound, but not limited to these. In other words, they are in an ongoing movement process creating time and space, in perpetual contact.

From another perspective, “touching” or “being touched” by «*experience*» can also be understood in a figurative sense, in fact, we constantly use phrases such as “touching the heart,” we say that “glances touched” or that something has “touched us deeply” or

“touched” our life. This metaphorical use of language opens up an interesting dimension to perceive “touching” as something that exceeds the physical body, it enables the idea that what we touch, or what touches us, is not only tangible, but that in human life there are «experiences» of the ineffable and the intangible that we also “touch” and “touch us.” According to its etymology, ‘to touch’ (from Latin *toccare*) means ‘to strike (a bell)’, it belongs to the same family of *toque* (Gómez De Silva, 2013, p. 680). In other words, “touching” is an experience that involves contact with matter, but also as implied by the etymology of ‘tact’ it also means ‘pertinence, tactfulness, diplomacy’, therefore we say that “touching” is not limited to contact, but can also indicate doing something tactfully (with pertinence, tactfulness, diplomacy), with assertiveness and prudence. To think “touching” in pandemic times also suggests this dimension, because if touching a human body or any object of matter, or being touched by them involves the risk of infection, “touching” with tact, with caution, becomes an essential condition for sensory life and the care of our existence. It all becomes manifest as a need to create policies and ethics for touching, unfathomable to us before this pandemic. The double polarity of life and death is condensed in “touching,” a becoming that is both threat and promise is crystallized.

“Touching” of Dancing Bodies in Times of Pandemic

Now, I am interested on grounding the body-specificity of dancing bodies, to inquire from where we can think “touching”, in what ways these moving bodies which create space and time take shape through the wisdom of dance amid this contingency reality. At the beginning of this article I raised the term «experience» from its double articulation as acquisition of knowledge and as opening to the unknown. I recover that train of thought to proceed from the notion of «experience» as accumulation of knowledge. What sedimentation of knowledge does a dancing body have? A few days ago in class I heard the following statement from a student: “dance made me strong.” Uttered in the context we are living in, this phrase sums up what I am about to set forth: a dancing body is one with the capacity to feel-and-feel-itself different from other bodies, a dancing body is attuned to know itself as epidermis in permanent contact, it

has wisdom as to the expansion and contraction abilities of its body and of its energy. A dancing body knows itself to be «resonant» and «in-resonance», capable of creating time and space; a dancing body is aware that, beyond any intellectual construction, and as Bergson points out in his first thesis: “movement is distinct from the space covered. The space covered is past, movement is present, it is the act of covering” (Deleuze, 1984, p.13).

The dancing body knows that the power it requires must be worked out on a day-to-day basis, it knows that the strength of its muscles, the position of its bones, the connection of its nerves, require constant maintenance and particular attention. A body that imagines other dancing bodies, which outlines possible movement trajectories, such as that of a choreographer, or a body that composes sounds to dance by, knows that a dancing body is a field of resonances with a specific capacity to affect and be affected. This wisdom of dance, although closely related to that of other scene arts, implies specific skills. The body of a female or a male dancer knows how to see and see itself, to listen and listen itself, to smell and smell itself, to recognize and recognize itself, in specific and diverse ways according to the dance genre its work is devoted to. If we think about the senses from Vannini’s approaches, we would say that a dancing body is endowed with a special wisdom both of its “external senses” and its “internal senses;” and that some of those internal senses such as pain (nociception), the internal sense of our muscles and organs (proprioception), balance, kinesthesia or the sense of temperature (thermoception), absolutely unnoticed for the common people in their daily life, for the dancing body they are worthy of constant attention, with no rational process being involved.

The «*experience*» that sediments, that percusses on a dancing body, knows that an essential part of its work involves “touching” his/her body and that of others. Something which is immediately perceived when one steps into a space where people are dancing is that bodies touch, they soothe each other by rubbing amongst themselves, they raise their body temperature during warm-ups or lower it before exposing themselves to the outside, in a ritual which involves touching-and-touching-oneself (sweat-drenched epidermis is a common language among dancing bodies). Just as we can argue that sensory models exist according to culture or society, we

can also say that there are sensory communities that share specific relationship codes. Although of great diversity according to global coordinates, as well as the political, cultural and social territories to which they belong, or even the various schools or cliques they form, we could very broadly say that the sensory community of dancing bodies would seem impossible without “touching”, without contact with other dancing bodies or with the bodies of those witnessing the dance. Touch is always involved in the teaching and learning processes of dance, the teacher’s hands touch the student’s body, involving complex-to-build, but deemed as necessary, trust and intimacy. This, like many other training processes and practices that have always been assumed as normal training practices of the body arts, have been part of the most urgent and necessary contemporary debates to problematize due to the vulnerability they imply, and to pose scenarios that have undoubtedly made possible the exertion of power and violence. I do not want to divert attention from the central purpose of this article, although I consider it impossible to talk about “touching” without underlining that before a virus threatened human life, we were already faced with the imminent conversation about the politics and ethics of touching that are inherent to the processes of the dancing body in all areas of dance work.

I depart from here to state that speaking of the dancing body’s «experience» in the other sense, as an openness to the unknown, as peril, risk, implies knowing that the vulnerability of the dancing body, on which conceives itself as strong, is also a body that conceives itself exposed, and sometimes unfortunately threatened. However, I would not like to circumscribe this openness to the unknown, to risk, with a negative connotation –in the creative «experience» and especially in the arts-as-event, since they are the arts of present-time governed by the living culture, this unknownness is part of its substance and its driving force. When the dancing body is in conviviality, being spectated, it knows that its dancing is capable of “touching the heart” or of “disrupting” the life of those who witness its dance. It also knows itself to be “touched” by the sounds which articulate its movements, by the glances and energy of those who share the territory founded by the stage event. Dance, like other performing arts, is an art of co-creation, this sensitive community recognizes itself as a collective body, conceives its work in collaboration with different languages:

interpretation, music and/or sound, choreography, lighting design or scenic space, management and production, etc. The dancing body “touches” and “is touched” by different languages that articulate its dancing self, whose «resonant body» feeds upon and is crossed by other «resonant bodies», and even the «resonances» carried through the pieces which allows its body to be entered by. The notion of community is constitutive to dance.

Now, what can we say about this sensitive community in the experience of the contingency caused by the Covid-19 pandemic? What has contact suppression meant to dancing bodies? How have they been “touched” by this pandemic «experience»? Perhaps even a more fundamental question, what has occurred to these dancing bodies which like all human existence share the “bad habit” of being alive, in addition to dancing? This last question is, of course, posed ironically, but I would like to start right there. This sensitive dance community, just as it conceives itself to be strong and recognizes its own potential, it is also one of the artistic communities whose profession traditionally been precarious, making it also a particularly vulnerable community in these times of crisis. It is not possible to speak of these «resonant bodies» without grounding them in the overwhelming reality of seeing their field of action hindered as a result of lockdown-triggered orders.

The ritual of the performing event has been put on hold as a threatening space. In light of these times of contingency, all the usual activities of the body arts, training, assembly processes learning spaces, are seen as hazardous. The dancing body becomes a latent threat due to the possibility of being a virus carrier. The fear of being infected makes these «resonant bodies» to envisage themselves as potentially contagious virus-bodies, sweat-bodies, weapon-bodies. “Touching” or “being touched” under lockdown is limited to household spaces. The living room becomes a classroom, a training ground, a stage to perform, all the usual routines of the dancing body have been constrained to the same physical space. Perhaps more than ever, Bergson’s theses (Deleuze, 1984) appear to us essential to understand that movement is distinct from the space covered, that the body is movement capable of creating space and time, and of performing them. The vibration of a «resonant body» that is attuned to dancing recognizes itself as potency, as vibration that cannot be paused.

If we go back to Bergson's third thesis: "If I consider parts or places abstractly –A and B– I cannot understand the movement which goes from one to the other. But imagine I am starving at A, and at B there is something to eat. When I have reached B and had something to eat, what has changed is not only my state, but the state of the whole which encompassed B, A, and all that was between them" (Deleuze, 1986, p. 8), we could say that A is a dancing body which amidst the contingency needs to perform its task, obtain the resources for its subsistence, meet with its creative partners, etc., while B is everything that could meet those needs. The dance community has remained in motion, finding different courses of action than those used in the flow of A and B, that is, it has changed its forms of movement and reshaped its "touching" habits. Discovering, in spite of everything, that confinement is not the opposite of movement, a body confined within the walls of its dwelling realizes that movement is something else, it is the very body itself unstoppable by no restriction. Its capacity for movement and awareness of being able to sustain itself and survive while dancing becomes underlined.

"Touched" by the «experience» of the pandemic, the sensory community of dancing bodies has had to recalibrate its methods of organization, its ways of contact, to acknowledge that its collective movement requires new strategies to resist economic precariousness and to "tactfully" find ways, with pertinence and without the proximity of physical bodies, to carry on its dance work.

Like almost everything these days, the intelligence, instinct and intuition of dancing bodies have been able to migrate into the digital screen media. This remediation process of the language of dance (gesture, body, tact, contact, etc.), unto the screen's virtual reality has taken shape in multiple ways, revealing new potentials for dancing bodies. From the standpoint of intermediality studies (Kattenbelt, 2008), the scene may be thought of as a hyper medium, in the sense that it is capable of bringing together multiple media which, upon reaching it, become necessarily governed by the laws of living culture. The other great hyper medium is the web, where this phenomenon of an absolute law also takes place under which all media hosted will be governed by the rules of digital culture. Each media offers a distinction whereby things are gained and lost; digital media could seem a limitation for the dancing body accustomed to the gathering

of the event; and it certainly is in many ways; however, we can also conceive it as a worthwhile opportunity for dancing bodies to find other means of expression. For many people devoted to dance, with the exception perhaps of those who have ventured into video dance, this remediation has been a challenging «*experience*», precisely in the sense of being open to the unknown, to risk. How is “touching” for dancing bodies being shaped before a screen?

At this point it seems wise to open a brief parenthesis to think about the very notion of screen. Lev Manovich (2001) in a section dedicated to “the genealogy of the screen” lists as the first definition of screen:

[...] the existence of *another* virtual space, of another three-dimensional world that is enclosed by a frame and situated inside our normal space. The frame separates two absolutely different spaces that somehow coexist. This phenomenon is what defines the screen in the most general sense, or, as we will call it, the «classical screen». (p. 95)

Based on this definition of «classical screen», our relationship with the screen can be traced back in time as fundamental for human life since ancient history –the need of framed virtuality to see our own reflection or a representation of the world. We thus understand that both a framed mirror and a Renaissance painting share similar characteristics with a «classical screen», the same need calls for their existence, that of the illusion of other space from which to see the world. It is no coincidence that, as Manovich points out, the dimensions of the screen have remained unchanged for five centuries, and we continue to name them for their size as “landscape mode” or “portrait mode”. In these times of contingency the remediation of dance, and of other arts, has broadly led to two ways of inhabiting the digital space: through the «dynamic screen» that shows a past, meaning that it calls for virtual presence (it does not share space-time coordinates with whom *spectates*); and the screen transmitted in real time, or through streaming, which welcomes the telematic audience (and with whom it shares the same chronological time but not the same space). In this play of virtual and digital presences, we have seen our screens fill with dancing bodies in their habitual spaces, the kitchen, bathroom, stairs, bedroom, etc., and we have witnessed a large number

of expressions of dancing bodies choreographing the lockdown «experience». From a place where they are certainly unable to touch other bodies but whose experience of «resonant and in-resonance bodies» mediated by the screen has not prevented them from “touching the emotions” or “disrupting the ideas” of those of us who open the virtual frame to let their dance appear on our screens. The significant amount of dance pieces and materials, whether on telematic or virtual format, to which we have had access during these hostile times, has also meant gaining access to a great deal of reflection and discussion platforms on the dance trade, its resources, issues, challenges and more.

As it has been for many other areas of current human life, the sensory community of dancing bodies has been forced to reshape its practices, to surrender its training routines, as well as its collaboration and organization structures, its affections, to a process of digital remediation. It is perhaps too early to foresee the effects, resonances and repercussions of these «experiences», however, I advance some tentative ideas to conclude this article from what I manage to perceive at the edges of my screen. The significant abundance of poetics conveyed through videos of dancing bodies choreographed in confinement settings has certainly caught my attention. I think that perhaps the relative ease with which they have been able to remedy their dancing potential correlate with the relationship they share with the mirror, derived from their practice routines. In other words, a dancing body is used to the «classical screen», it has always checked its image, allowing itself to be touched by the refraction play provided by the mirror. What for many other bodies would mean disorientation, perhaps for the dancing body it has become a point of orientation –the ‘other-world’ nature of the digital screen has not inhibited the awareness of its own body, its movement has not been led astray, it even has perhaps anchored it to the other dimension of its bodily resonance and to its ability to create time and space beyond any traditional categories thereof.

Like many other artistic communities, is my personal view that the dance community faces a precious opportunity to reinvent its forms of organization, practices and constituent means. The gradual return to activity in the usual venues such as theaters, rehearsal rooms, or even public spaces, involves an important reconfiguration

of “touching.” The trust (faith on the other) that the dancing body previously took for granted while interacting with other bodies –epidermal contact, sweat-blending–, will perhaps remain a risk of contagion for a long time. Which policies, ethics for caution when “touching” will stem from this circumstance? How to situate the body before the latent threat of infection? How to touch other bodies while being aware of potentially representing a menace? The sensory community of dance shall have to reinvent itself, perhaps by acknowledging that the «resonant body» is a body that exceeds its organs, the boundaries of the epidermis, and that “touching” can be vibration beyond concrete physical contact. If the dancing body realizes itself as a «resonant and in-resonance body» that has always danced with the vibrational frequencies of the world around it, with the sounds which traverse it and provide it with rhythm, it may well be that choreographing the physical distance among other dancing bodies will be nothing more than the novel challenge of finding new sensory models of community. The commitment, perhaps, lies in what the very skills of the dancing body enable, the assertion that the body is movement, perpetual resonance, and that there is no possible way to halt the space and time that the body is capable of creating –with the trueness that alike any other body, a dancing body is capable of affecting and being affected, yet it knows itself an implacable force, gifted with resilient wisdom and the know-how to choreograph distance, crucial for the social structures and modes of feeling to be created by society in the times to come. Beyond the artistic sphere or aesthetic musings, an enclosed expertise lies in the dancer’s «resonant body» which should be acknowledged by the dance community for its transforming potential and its ability to perform, of being a performative force capable of affecting our society’s political and cultural dimension, and which those of us who lack the wisdom of dance have much to learn from. Integrating into social knowledge the sensory modes of the dance community –which surely will emerge reshaped and strengthened from this contingency– could be the key to understanding what role “touching” will play in our social life from now on.

Reference List

- Classen, C. (1993). “Fundamentos de una antropología de los sentidos.” In *Revista Internacional de Ciencias Sociales* (RICS), UNESCO. <http://www.unesco.org.issj/rics/53classenspa.html>
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1. The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gómez de Silva, G. (2013). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kattenbelt, Ch. (2008). “Intermediality in theatre and performance: definitions, perceptions and media relationships”. In: *Cultura, Lenguaje y Representación*. In: *Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I*, vol. 6, May 2008.
- Kent, D. (2016). “«Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del *Don Giovanni*. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial”, PhD thesis in Art History, UNAM.
- _____ (2019). “El espectador ante la liminalidad de la experiencia teatral”. In *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Jorge Dubatti (coord. and editor). Peru: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).
- Manning, E. (2007). *Politics of Touch, Sense, Movement, Sovereignty*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Manovich, L. (2001) “A screen’s genealogy”. In: *The Language of New Media. Image in the Digital Era*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology
- Sabido Ramos, O. (2017). Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción. In: *Revista Mexicana de Sociología*. 79. No.2, (April-June 2017). México: UNAM.

Trías, E. (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*.
Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Yi- Fu Tuan. (1997). *Space and Place: The Perspective of Experience*.
Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dance Under Siege in Post-2016 Brazil: Resonances of a Return to the Right and Neoliberal Perspectives for the Arts¹

Lúcia Matos
Federal University of Bahia, Brazil

[Pre-Movement: In times of pandemic / Action: to contain]

Inhale (1,2,3), exhale (1,2,3,4,5) repeat, repeat...

(This pre-movement, as an act of suspension, activates a basic movement in life –breathing; by controlling the flow, it seeks to reorganize my body and to assume other corporal states, to sum up this moment and this dance-writing. I resume the reconfiguration of this text in the middle of the pandemic, during five inconspicuous months contained in the space of my house, with regulated outings just for basic needs. In March 2020, in the beginning of the pandemic, and of our first semester at the university, I taught the only face-to-face class of the year, the theme of COVID-19 already surrounding our conversations and fears. Atypically, I received the PhD students at the classroom door, on purpose, with hand sanitizer and a measuring tape. I gave each

1..This article presents a version of a lecture, presented at the colloquium *Subversiones y afectos: Diálogos críticos sobre la potencia del cuerpo en movimiento* [Subversions and affects: Critical dialogues on the potential of the body in movement], organized by the Department of Dance at the Autonomous National University of Mexico in November, 2019. My acknowledgements to Prof. Adriana Gehres, PhD. (UPE), for both her careful reading and her important commentaries on both versions of this text.

person who entered the classroom a series of brief verbal instructions, recommending, first of all, to use the alcohol gel, then immediately asked them to accompany me, without getting close. After that, I began to define the spatial distribution of the bodies on the classroom's floor, with a thorough measuring of two meters distance between each one, drawing a circle on the floor with chalk, limiting their personal space.

The students were somewhat puzzled by these actions, so I started to provoke them, asking them to draw, from within their contained spaces, images/words related to their research in progress. After this action and based on those images, I requested each student to question the possible implications of social distancing, as well the idea of disciplined bodies (Foucault, 1995) on their research. It didn't matter that these were their first attempts at perception, contention and strangeness in this new state of the body.

Five months later, I find myself in August, 2020, the month when Brazil reached the distressing figure of one hundred thousand deaths by Covid-19 (Brazil, n.d.), a tallying that, due to underreporting (Covid-19, Brazil, 2020), could be much higher than the official data. A striking loss of people from different generations, people who had names, families and life aspirations, who were also victims of our leaders' negligence, as well as that part of the Brazilian population who have minimized the state of health and humanitarian emergency generated by the pandemic. If Brazil already had a social, economic, ecological, cultural, ethical and political crisis, the Covid-19 pandemic has radicalized these issues and revealed even more inequalities. Additionally, in the crisis of recent years, the fields of culture and art lost their centrality in the realm of public policies, undergoing numerous attempts to restrain their freedom of expression. With the pandemic, the struggle became one of survival and the demand for emergency policies for workers in this field.

Faced with this critical scenario, resuming this article became a painful process. Written less than a year ago, its freshness seemed to have worn out with the arrival of the pandemic, emergencies seemed to be other, all of which made me open and close this document on several occasions. With the purpose of finding new possible paths, I rediscovered Maturana's proposal (2002), in which the author presents us with one to explain *objectivity-in-parentheses*, a movement

that, “as we accept the question regarding the origin of our capacity to observe” (Maturana, 2002, p. 46), the theme in question acquires presence with the reformulation of experience and the recognition of the multiplicity of realities. According to this author, “by following this explanatory path, we realize that our corporeality constitutes us, and the body does not limit us, but, on the contrary, it enables us” (Maturana, 2002, p. 53). Thus, I consider that, when resuming questions about the political scenario in Brazil in the last decade and its consequences for the fields of art/dance, this action makes it possible to understand some links between the different crises and current emergencies, as well as pointing out other possible ways of existence and resistance of/with dance.

It was in this sense that the movement of this preamble was directed to containment: to resist and contain one’s own body –to observe, perceive and inquire our experiences, some of them unexpected and many not yet fully problematized or reformulated–placing ourselves in another spatiotemporal relationship and finding, in this limitation, spaces of fissures to (re)learn to live each day and potentialize its becoming.

In this perspective, the return to this *textbodydance* problematizes, generates other lines (Deleuze and Parnet, 1998), and in the junction of these traces, I also choose to unveil the tracks and slits of this writing, bringing aspects of the process that move through desires, perceptions and affections. To this end, I organize the parts of this text as movements, as clues to a cartographic process (Passos, Kastrup and Tedesco, 2014), that in some parts will not follow the same flow, which may be a (re)fold, a rupture and/or a deviation, and also articulates images as words and words as images, making it possible to approach bodily writing (Ulmer, 2015). So, I invite you, the reader, if so you wish, to have a sheet of paper in hand and create possible maps, generating other nexus of my writing with your own traits, flows, perceptions, sensations, words and movements. But don’t forget: breathe...)

[Movement I: In times of crisis / Action: to destabilize]

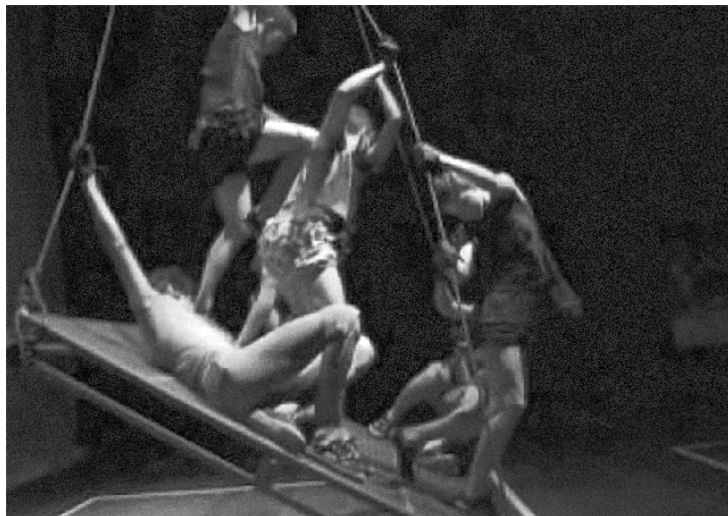


Figure 1. *ILINX*. A Leda Iannitelli Choreography (2006 Grupo de Dança Contemporânea UFBA [Contemporary Dance Group at UFBA]. Source: recovered from *Bem vindo a Escola de Dança da UFBA [Welcome to the School of Dance at UFBA]*, 2010.

I propose to think about connections –theory that is practice and practice that is theory– whose event/thought of my body, crossed through by other bodies, problematizes... I move, but not all movements are visible; they are microstates of my body... I swing between the pleasure and the anguish of writing; I sometimes feel trapped in the great freedom that is the tessitura of a text... I abandon my notes, the pile of books and the computer with several open windows, with which I create approaches, distances and crossings and, in this way, I trace the paths to inscribe on the sheet of virtual paper the marks of my choices, of my writing with dance.

I interrupt this action, my sciatica hurts, so I distance myself... I do the dishes... I dive into the *poiesis* of many authors and artists; I feel impregnated with images from social and artistic movements –lives that matter in their diversity and in their flows in society. I notice other plots... I find small cracks... Questions arise that push me to unstable places and activate other experiences of/in the body. Exhaustion... I resume some already known thoughts and movements, comfortable for me –I resist and try to find other senses. I remember the provocation made by Lepecki (2017, p. 47: “What does it mean to write with dance?”

At this juncture, still in the process of being created, my *textbodydance* would invent experiences, words and images –ways of affecting, but everything is still disconnected... At times, I can't go any further.

In this displacement, I experiment; I seek other points of views on questions already asked, other modes of subjectivation... Lives in potency or the potency of life?... I warn myself: I am taking risks²...

I slide in trying another way of seeing/perceiving and, thus, when looking again, I remember a fragment of a poem by Barros (1996, p. 75: “...o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo (...) é preciso desformar o mundo” [“... the eye sees, the memory sees again and imagination trans-sees. It is necessary to trans-see the world (...) it is necessary to de-form the world”]).

In this spatiotemporal (de)limitation, this *textbodydance* presents convergences, dissents and seeks a possible line of flight. Memories, personal and collective, emerge from embodied experiences as a citizen, artist, professor and researcher; others told confidentially or through denunciations. I revisit data from my research on “Contemporary Dance(s) in a state of crisis”... I strain it³... (Re)meeting people. I intensify what reverberates from authors that, for the most part, I know only from imagery representations and from the powerful ideas inscribed on paper –these thoughts, launched to meet other bodies, enable other entanglements, they become moving. I appropriate some speeches and I feel these authors/subjects are so present, close and nurturing of potential becomings. I understand dance as political action, co-constitutive, as Rancière (2009) would say. I recall and watch parts of some recordings of performances –*Ilinx*⁴,

2 The word marked as deleted is part of a play the author makes with the homonymy of the Portuguese word *risco*, which means both *risk* and *strikethrough* (From the translator's note).

3 The postdoctorate research “Contemporary Dance(s) in a state of crisis: clues regarding flows in macropolitics and micropolitics of dance in Portugal and Brazil” was done between September, 2018 and August, 2019, at the Inet-md research group (Dance Studies), at the Faculty of Human Kinetics of the University of Lisbon.

4 *ILNIX*. A choreography by Leda Iannitelli. Contemporary Dance Group at UFBA. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=5YkQgwwY06A>. Consulted on October 2nd, 2019.

*La Betê*⁵ [*The Beast*], *Odetê*⁶, *Domínio público*⁷ [*Public Domain*], *Biblioteca da Dança*⁸ [*Dance Library*], *Batucada*⁹, *Encarnado*¹⁰ [*Incarnate*]- and their different configurations, aesthetics, political approaches, allow me to perceive tensivities between artistic practice and the Brazilian political scenario.

In this cartography, I intensify desires, some individual and some shared, even though some of them still remain on the plane of becoming. I return here to some prior reflections and, in this repetition, I try to perceive their possible deviations; I abandon other authors and some practices, but some, when remembered, create other meanings and become potentialities in their displacements. I write down words, select images, confront concepts... I seek other modes of subjectivation. I choose to present traces and clues of a thought still in process, whose resonance would be completely different if it had just ended up in the traditional manner of academic writing.

[All of this places me in/at the crisis... I am part of it]

I choose to slide/create lapses between images and actions. I (re)structure a writing in/with crisis as embodied action, a microspace of resistance.

I remember the potentiality of assemblages that, by means of microactions, prompt other becomings and transgressions towards the macrostructure. Deleuze and Guattari (1996) point out that every society and individual are crossed through by two types of segmentarities: a molar one, a hard segmentarity that can be related to organizational

5 Performance by Wagner Schwartz, whose work will be approached later. For more information, see: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>.

6 *Odetê, traga meus mortos* [Odet, swallow my dead] (2010). Interpreters-creators: Edu O. and Lucas Valentim. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=3SZ1mf-gQ-U>. Consulted on October 2nd, 2019.

7 A spectacle created by Elisabete Finger, Maikon K, Renata Carvalho and Wagner Schwartz in 2018. This piece will be referred to later on. For more information: <https://www.wagnerschwartz.com/dominio-publico>. Consulted on October 2nd, 2019.

8 Choreographic installation under the direction of Jorge Alencar and Neto Machado (2017). For more information, see: <https://www.jorgealencar.com.br/copy-of-astrone-to>. Consulted on October 2nd, 2019.

9 Choreographic intervention by Marcelo Evelin (2014). See other information at: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada>. Consulted on October 2nd, 2019.

10 A spectacle by Lia Rodrigues, created in 2005 for the *Companhia Lia Rodrigues de Danças*. Parts of the recordings of this work were made available by SESC TV. For more information, see: <https://www.youtube.com/watch?v=jQ6SY0Ug4H0>. Consulted on October 2nd, 2019.

structures, and a molecular one, a flexible segmentarity, which covers the micro field –these two states being part of the same process, but distinct between them, not just by the size, but by their systems of reference. According to the authors' perspectives, when the machine becomes planetary, the assemblages have a "...tendency to miniaturize and become micro-assemblages" (Deleuze and Guattari, 1996, p. 86). Thus, still tracing these authors, every politics is "at the same time a macropolitics and a micropolitics" (Deleuze and Guattari, 1996, p. 83), because they are interdependent, and because, from a micropolitical standpoint, a society is defined by their lines of flight, which are molecular.

For Rolnik (2014), macropolitics and micropolitics are two types of reading and action into reality that participate in their multiplicity and mutability. In the contributions established between Guattari and Rolnik (1996), these authors warn that micropolitics is procedural, a step by step process, whose occurrence is based on the assemblage which constitute it in the modes of reference and practices being created, which can cause ruptures, generate resistance and enable the emergence of other modes of subjectivities and singularities.

[Crisis/Crisis/Crises¹¹ — from the Latin crisis — a moment of decision, of sudden change; from the Greek krisis, the action of distinguishing, decision]

The crisis is not just in me; it is an ontological crisis. It is also a social crisis, economic and political, a planetary and mutating crisis, although its depth is often concealed.

For Bauman and Bordoni (2016), the current crisis is not temporary, and these authors indicate that it leads to profound transformations in the social and political systems, having as their main axes the neoliberal economy, the crisis of the Modern State and representative democracy. It is a state quite distinct from other crises that occurred in the 20th century, which is now defined by Bauman and Bordoni (2016, p. 22) as a present crisis that is "experienced in a situation of divorce between power and politics." For these authors, this divorce generates a statism without a State and is due to the lack of agencies that act upon this crisis and adopt procedural measures and the necessary remedies for that moment. This interregnum¹², which Bauman calls "neither one nor the other",

¹¹ A phonetic play on the word "crisis" – in Portuguese, Spanish and English.

¹² In the dialogue outlined in this book, the two authors present a debate on this concept. Bauman prefers to adopt the term "neither one nor the other" to place in

“neither one nor the other,” “is marked by the dismantling and discredit of the institutions that have so far served in the processes of formation and integration of public perspectives, programs and projects” (Bauman and Bordini, 2016, p. 123).

It is from this idea of crisis that I begin to look at the dismantling of institutions, social setbacks and the repression of artistic manifestations that occurred in Brazil post-2016.

[Movement II – Setting the limits of social space / Action: segregate]

...memory, far from designating the capacity to remember thanks to the images we keep of things, as if they were permanently printed in our brain [*and I would say body*]¹³ indicates a complex process of perpetual reinvention of the past in the present. (Launay, 2013, p. 89)

Images/memories return to my body...



Figure 2. The Fall of the Berlin Wall
Source: recovered from Wikimedia Commons. Author: Xizdos. License: CC BY-SA 4.0.
At: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46831645>

The Berlin Wall... An icon of the Cold War and the separation between the capitalist and socialist worlds. Its tearing down, in 1989, thirty years ago, after a revolutionary wave resulting from social and economic crises that hit Eastern Europe, presented itself to the world surrounded by symbolisms such as freedom, free transit, unity, in the sociopolitical history of the interregnum a “form recently updated by Keith Tester, [whose] concept denotes a period when the old ways of carrying out things no longer work in an appropriate way, but new and more effective ways have not yet been made possible.” (Bauman and Bordini, 2016, p. 103). These authors claim that this interregnum will last a long time.

13 My inference.

addition to the collapse of socialism and the “supremacy” of capitalism (Pomeranz, 2009-2010). A wall that, built in one day by a regime, was torn down by the hands of the population, which generated expectations of changes in world relations. However, new walls, real or virtual, have been and continue to be built in many parts of the planet. This also happened in Brazil and it concretely unveiled a split in our society.

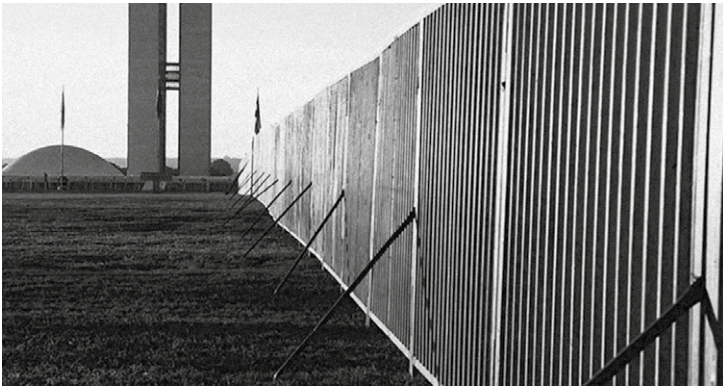


Figure 3. Frame from the documentary *O muro* [The wall] showing the wall that divides the meadow from the National Congress during the impeachment of Dilma Rouseff in 2016. Source: Monte, L., y Buarque de Hollanda, L. (Prod.). Buarque de Hollanda, L. (Dir.). *O muro*. Brazil: Canal Curta! - Espiral

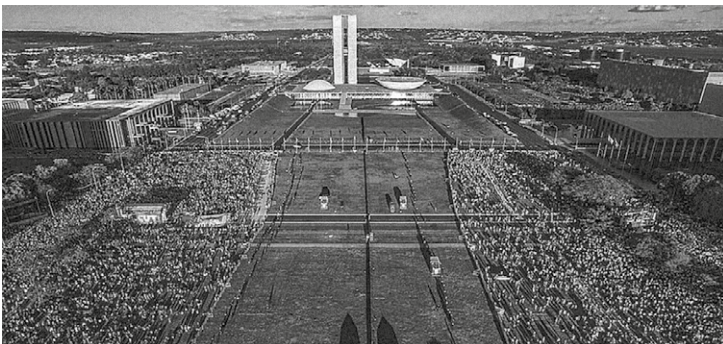


Figure 4. The grounds of the National Congress on voting day for the impeachment of president Dilma Rouseff. Source: <https://www.fes-brasil.org/temas/democracia/>
Photo: Ricardo Stuckert

These images refer to the day of the vote in the National Congress on the impeachment/coup of Dilma Rousseff, which took place in 2016, in Brasília, Federal District. This city, inaugurated in the 1960s, was designed by Oscar Niemeyer and Lúcio Costa alternating straight lines and curves. Its modernist conception, based on a sketch with a central body with wings (similar to a dragonfly), divided the city according to activities, generating an urban asepsis. In this design, one of the vertices –the highest point and at the same time a common point–, was assigned to the Three Powers (Legislative, Judicial and Executive).

And so it was, on the grounds between the Three Powers, which appeared to be a “supposedly neutral” space (Lepecki, 2011) for the free circulation of the people, that the brass wall was installed through the labor of convicts, under the watchful eye of military police, thus initiating the regulatory control of this space. Within the spatial division, literally, supporters of the Workers’ Party (PT) and allies were placed on the left side of the wall; on the right side, all the diversity of the right-wingers, from which a movement of the extreme right emerged, previously considered tiny, almost invisible; in the center, a population vacuum, as a space for dispersion, destined for police patrolling, or repressive choreopolicing, as André Lepecki (2011) would say. Ahead, the Congress building, which, between the concave and convex forms of its structure, houses those who were elected by the people and who, based on a rallying of right-wing¹⁴ parliamentarians, with their cunning and with the support of the media, decided for radical changes to the country (Alves, 2017; Rubim, 2017; Savianni, 2017).

This slight, shaded central line (Figure 4), defined two distinct periods in Brazil: the before and after the coup of 2016. Although the wall was temporary, it marked the deep split in which Brazilian society finds itself. In order to address the transformations undergone in Brazil in the field of cultural policies for the arts and dance, I propose that we make displacements for each of these spatial cuts.

14 An articulation that blends together parties from the right and the center-right, such as the Brazilian Social Democratic Party (PSDB) and the Brazilian Democratic Movement Party (PMDB), as well as small parties that make up the legislative benches known as the “BBB” (*Boi, Bala e Bíblia*) [Bull, Bullet and Bible], with rural and evangelical parliaments, defenders of initiatives linked to public security (Alves, 2017).

[Movement III – Inclusion in the social space / Action: turning left]

Turn your glance to Figure 4, focus on the left side and enlarge the image. This side, covered in red, shows the supporters of the Workers' Party (or PT) presidential administrations. These administrations, with their successes and errors —many of these errors have not yet been publicly assumed by their leaders— brought on important changes in public policies to the Brazilian scenario, over a period of thirteen years (2003-2016). However, these governments were built on an extremely diverse political support base –from the left to the center-right and part of the right. Years later, this arrangement showed its imbalance of forces, creating governance problems (Alves, 2017). The slogan of Luiz Inácio Lula da Silva's administration, "Brazil, a country for all," was reflected in many government actions and the implementation of participatory policies, aiming at reducing inequalities, and to social inclusion.

During Lula's administration, profound changes were made in cultural policies, articulated by ministers Gilberto Gil (2003-2008) and Juca Ferreira (2008-2011), with great social participation. The Ministry of Culture (MinC) developed actions in cultural areas not previously covered by this ministry —such as indigenous, black, and LGBT cultures—¹⁵ and began a process of strengthening social and democratic participation never seen before in this sector. Both as a citizen and dance activist, without party affiliation, I had a direct participation in the process of claiming and building public policies for dance,¹⁶ working in spaces for organizing the dance sector (*Fórum de Dança da Bahia and Fórum Nacional de Dança*) [*Bahia Dance Forum and National Dance Forum*] representing the sector at the Sectoral Collegiate of Dance¹⁷ and as a public manager¹⁸.

¹⁵ I use the term "LGBT" (Lesbians, Gays, Bisexuals, Transvestites and Transexuals), which was used during discussions of actions for the National Plan for Culture from the Ministry of Culture in 2013. At present time, the term has been extended to LGBTQI+ (Lesbians, Gays, Bisexuals, Transvestites, Transexuals, Queers and Intersexuals).

¹⁶ For details regarding social participation in the area of dance, see Matos (2011).

¹⁷ A consulting body and part of the structure of the National Council for Cultural Policies from the Ministry of Culture. Created according to Decree No. 5,520 on August 24, 2005.

¹⁸ I served as director of Dance in the Cultural Foundation of the State of Bahia, an organism linked to the Secretary of Culture in the State of Bahia, from January 2007 to February 2009.

During the administrations of Ministers Gilberto Gil and Juca Ferreira, cultural seminars and conferences were held, sectoral consultative bodies were created, including those for artistic languages, as well as both the National Plan for Culture and Sectoral Plans, such as the one for Dance (National Council for Cultural Policy, 2010) were built. Despite advances in the area of sectoral policies, the arts were left in the background due to the Ministry of Culture's focus on cultural diversity, not recognizing the existence of this same diversity in the field of arts. The National Foundation for the Arts (Funarte, an agency that has always promoted policies for the arts, has partially lost its political strength, maintaining practically the same specific actions that already existed, with a large budget fluctuation and a policy of access to funds based on public notices, mostly short term. The dance area, since the beginning of Lula's administration, has claimed, through its forums and other movements, for sectoral policies. Among the advances, the guarantee of seats for dance representatives in advisory boards was obtained, such as the Collegiate Sector for Dance, of the National Council for Cultural Policies, and the constitution of the Coordination for Dance, in 2004, at Funarte.

However, the implementation of programs in the field of arts was kept mainly at the level of intentions, and only part of the short-term actions foreseen in the *Sectoral Plan for Dance* (2010-2020) were carried out by both the Ministry of Culture and Funarte (Matos, 2017). On the other hand, the creation of the National Culture System allowed for some states and municipalities to advance in the formulation of specific policies for dance, such as the examples in the municipal administration of São Paulo and in the state of Bahia.

On the macro landscape, from an economic-neoliberal standpoint as well as from a national perception, expressly in the greater part of Lula's administration (2003-2008), Brazil started to "take off" in the Southern Hemisphere (Brazil takes off, 2009), and to be signaled as one of the emerging world powers of the early 21st century. Faced with the international financial crisis of 2008¹⁹, President Lula declared that its effect in Brazil would be like a fleeting "tiny wave", that would not affect the economic financial stability of the country.

19 The United States were the epicenter of that economic and financial crisis, which began with the crash of the traditional investment bank Lehman Brothers, leading to a domino effect on other financial institutions from several countries.

It was during Dilma Rousseff's first term (2011-2014/2015-2016) that the economic crisis was consolidated, and the "tiny wave" gained much more energy and volume until it achieved the force of a tsunami. This loss of direction on the part of the Brazilian economy and the beginning of a recession, since 2013, created a feeling of international mistrust (Has Brazil blown it? 2013). Adding to this fact, the severe political debacle that reached the country between 2015 and 2016 contributed to a deeper national crisis.

It is worth noting that in the field of culture, Dilma Rousseff's government was already quarrelling with the Ministry of Culture, as a result of the distribution of some secretariats for the different political parties that formed the coalition; the rupture with the guidelines developed under Lula's government, which generated setbacks such as the decline in social participation in the sector; the standstill of bill initiatives in Congress, and the cut to programs in the areas of culture, symbols of Lula's administration. In addition, from 2011 to 2014, three ministers and one interim passed through the Ministry of Culture²⁰, which demonstrates the sector's fragility and inoperability, coupled with a drastic reduction in funds allocated to this ministry.

All the advances attained in previous years in dance policies, related to representative participation and the elaboration of a sectoral plan, entered into a process of continuous "scrutinization" in Rousseff's administration, a practice that was also adopted for other collegiate bodies, aiming, in a certain way, to contain the movements for social participation and the vindication for funding and sectoral policies.

Despite the first female Brazilian president having a good approval rate at the end of her first term (56%), the unveiling of the real post-election Brazilian economic conditions and the governance crisis generated by the breakup with majority parties from its political base (Bastos, 2017) created, in 2015, an environment favorable to a "great legal-media-parliamentary game" (Saviani, 2017, p. 217). This situation led to Dilma Rousseff's impeachment/coup on August 31, 2016, and the establishment of a right-wing government by Vice President Michel Temer, supported by center-right parties.

²⁰ The ministers were: Ana de Hollanda, Marta Suplicy, Ana Wanzeler (substitute) and Juca Ferreira.

[Movement IV – Gravity / Action: to f

a
... I
... I]

In dance, the fall teaches us to try ways to find the ground, to be on it, to establish resilience and seek other actions again. The fall is also a discourse of a body that feels the cracks on the floor, that loses balance and experiences other relationships with its weight and gravity, in the encounter and (dis)encounter with the other and with objects.

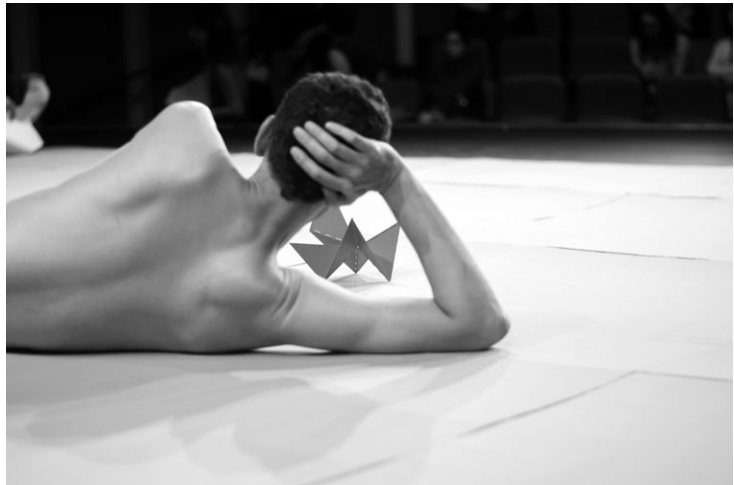


Figure 5. Performance of *La Betê*. Source: *La Betê*, 2017. Choreography: Wagner Schwartz. Photo: Caroline Moraes



Figure 6. Performance of *La Betê*. Source: taken from “A arte entende o corpo nu muito além do sexo; diz Jorge Alencar sobre performance” [“Art understands the nude body as much more than sex”, says Jorge Alencar about performance”]. N. Ribeiro, N. and Agencies, 2017; *Correio*, Photo: Humberto Araújo.

Falling bodies... I start this movement with scenes from the performance *La Betê*, presented at the Goethe Institute, in Salvador, in 2017, at the Meeting of Arts – IC, whose work had a nudity advisory and a minimum age recommendation, unless accompanied by parents. As part of the audience, I sit on the floor and watch the artist Wagner Schwartz enter the scene, naked, with a replica of one of the sculptures in the series *Os Bichos* [*Bugs*] by Lygia Clark. Schwartz begins to manipulate the sculpture, which can be folded in different ways and, thus, replicates or generates other forms with his body. Gradually, through an invitation made by the artist, an interaction with the audience takes place and I realize that some people create shapes and/or movements in their bodies with that of the artist; some manipulate the artist with care and others try to challenge the dancer’s body, placing it in unbalanced positions that, sometimes, result in falls.

A child who was accompanied by his mother interacts with the artist and uses both the sculpture and the dancer’s body to replicate positions. Three other children who were present start to interact and end up making their bodies available as part of the same process; all of them become an unexpected and rewarding element of the scene. As a member of an audience that sometimes moves as part of the scene, sometimes as a spectator, I see the naturalness of the children

who manipulate the artist's body —it does not matter whether he has a penis or a vagina— as if he were a simple puppet. The children give thanks and leave the scene; other people interact with Schwartz. I leave the theater, like most of the audience, touched by the experience and thinking about the power of art as a process that provides the reinvention of oneself and the world (Deleuze, 1988; Kastrup, 2001).

Some people in the audience, without permission, recorded parts of the artistic process, captured images of the children interacting with the artist and, thus, cutting out the performing act.

These photos and videos were spread on social networks, and members of the *Movimento Brasil Livre* [Free Brazil Movement] one of the right-wing conservative movements, positioned themselves on the media and held demonstrations in front of the Museum of Modern Art (MAM of São Paulo, demanding the cancellation of the performance presentation that would occur in that space. They claimed that the artist and the museum were encouraging child eroticization, pedophilia, the destruction of traditional family values and promoting obscenity with public money. At the time, then deputy Jair Bolsonaro, representative of the Social Christian Party of Rio de Janeiro (PSC-RJ), regarding these photos, said in the networks: “It is cowardice what they are doing to our children”. “Scoundrels”.



Figure 7. Demonstration against the performance of *La Betê* at the steps of the Museum of Modern Art (MAM) [São Paulo]. Source: “Manifestantes protestam em frente ao MAM contra performance com homem nu” [“Demonstrators protest in front of the MAM against a performance with a naked man”], 2017, G1. Photo taken from <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/mani-festantes-protestam-em-frente-ao-mam-apos-performance-com-homem-nu.ghtml> Photo: Werther Santana.

This performance turned into a police case, and the police did their own performance, or choreopolication as defined by Lepecki (2011, p. 53), showing that it:

... is constituted as a system of presence and a force vector that determine, guide and contain movements and dances that dare, even if provisionally and through their surprising, unusual movements, to change the places where they occur.

The artist, Wagner Schwartz, suffered several lawsuits —most of which have already been cleared— and the children’s parents, many of them artists, had to find ways to protect the identities of the minors. In some cases, such as performer Elisabete Finger, whose daughter touched the artist’s feet in São Paulo, had to respond to police inquiries about parental responsibility in face of this episode. A performance, as an event of the present time (Phelan, 1997), which enabled viewers to the distribution of the sensible (Rancière, 2009), became a manifestation of conservative groups against *La Betê*, in a fight against freedom of artistic expression and a demonization of the naked body, as some people can only understand this condition of the body in its sexual and erotic connotations. These demonstrations resulted in an exchange of verbal attacks, insults, bodily injuries, the invasion of the museum by radical groups, in addition to a virtual lynching and threats made to the artist on social networks, in the name of protecting the “traditional family” and “good manners.” Representations stuck in time and space that are, nowadays, disguised...

This type of utterance, coming from both the movements of the right and from part of legal instances, begins to sustain a narrative of censorship and retaliation towards the making of art in Brazil.

In 2017, this was the motto for the closure by the management of the Santander Cultural Center of the *QueerMuseu* [*Queer Museum*] exhibition in the city of Porto Alegre; of the interruption in Brasilia, of the performance DNA of DAN by artist Maikon K., who performed at the festival *Palco Giratório*²¹ [*Itinerant Rotative Stage*] produced by the Social Service Commerce (SESC), on the street,

21 Free translation under responsibility of the author.

naked, inside a transparent bubble and with the body covered by a melting gel –he was arrested on charges of practicing an obscene act. Another fact was the judicial prohibition, on the countryside of São Paulo State, of the presentation of the play entitled *Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* [*The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*], with Jesus Christ staged by Renata Carvalho, a transsexual actress.

It is noticed that the different planes of composition (Lepecki, 2008) of these performances, in their particular modes of action and their politics of the ground, generate potencies that Lepecki calls choreopolitics. In opposition to this policy that shakes the ground, we see the action of the choreopolice, whose policing actions refer us to the modes of action experienced in the period of the dictatorship in Brazil, when cultural spaces, either public or private, were invaded to prevent that the potency of productions contained therein could reverberate in society.

If, in the first 15 years of the 21st century, Brazil saw the instauration of a process of social participation for the consolidation of democracy, inclusion and acceptance of diversity, of an apparent respect for plurality of expression and artistic-cultural production, from 2015 onwards, this Brazilian ground began to crack. This happened due to the expansion of nationalistic discourses, inflated by the need to contain corruption, to maintain the values of the traditional family and the effects generated by the economic crisis in the country. Cracks were opened and other discourses present in Brazilian society were unveiled: the voices of those uncomfortable with social justice and income distribution policies were raised, and a polarization in the country was strengthened through hate speech, a boycott of representative institutions, the spread of fake news on social networks and the use of totalitarian speeches to define those who stand politically on the right or on the left. The terrain thickens and different blows are orchestrated.

For many Brazilians, including political scientists, jurists and lawyers, the impeachment/coup was a political and legal plot, with the support of the neoliberal market, Big Media and the Brazilian

elite, who did not want to lose their positions of power and did not defend causes such as diversity, social justice and income distribution (Proner, Cittadino, Tenenbaum and Ramos, 2016; Saviani, 2017). This context provides a great break in the stereotyped image of Brazilian society, which has always been seen as multicultural, fraternal, friendly, good-humored and peaceful. Other faces are revealed.

With the assumption of the presidency, Temer labelled his government with the motto “Order and Progress,” also present on the Brazilian flag; a positivist phrase that announced the post-coup bases. In just two years, this government determined a freeze in the public budget, with significant cuts in education and culture, attending to a project to dismantle the State and constitutional rights.

With Temer’s controversial government, the crisis in culture is aggravated. In his first actions as president, the end of Ministry of Culture (MINC) and the return of cultural actions to the Ministry of Education are announced, generating a major national movement, with occupations²² of the Funarte building by artists, among other manifestations, that claimed for the existence of that institution.



Figure 8. The occupation of Funarte. Source: recovered from “Ocupação do Capanema, no Rio, tem domingo de atividades para a família” [“The Occupation of Capanema, in Rio, has Sunday activities for the family”] from N. Satriano, 2016, *G1*, photo: Nicolás Satriano.

²² See the movement #ocupafunarte.

After twelve days of intense criticism from politicians on the left and the academic, cultural and artistic sectors, the government backs off and recreates the *Ministério da Cultura* [Ministry of Culture]²³. This action was carried out only in order to satisfy public opinion, since the resumption of the ministry was subject to huge budget cuts, in addition to rotation of four ministers²⁴ within a year.

With both the coup and the installation of Temer's government, the polarization of Brazilian society is broadened and discourses of violence and intolerance towards gender freedom begin to proliferate, explicit racism, homophobia, religious, ideological, and political intolerance intensifies. Marielle Franco and Anderson Gomes are murdered. Gays are beaten and killed. Femicide rates increase. Blacks and poor people are exterminated. Lula is arrested in a legal maneuver to block his candidacy for the presidency.

All the corruption issues that were unveiled –which, unfortunately, is an evil that has been established in Brazil since the colony and has passed through several governments– took off in a campaign of hatred, through social networks and media, directed towards the Workers' Party (PT), attributing to the image of that party the entire rottenness of Brazilian politics.²⁵ Brazil lived and still lives a social upheaval, whose political opportunism and the exaltation of nationalism, linked to fake news, prevailed in the decision of the country's political course. A false "Messiah", with a collection of offensive statements about women, blacks and gays, and other claims in support of the dictatorship, intoxicates a large part of the population and promises a "new politics," neoliberal based economic growth –with privatization, reforms in social security and labor laws– and a reduction of violence in Brazil by means of advocating the right to bear arms.

23 It serves to remind us that the Ministry of Culture (MinC) was created in 1985, during José Sarney's government, due to the fact that during the *Estado Novo* [New State] and the dictatorship, the culture sector was under the supervision of the Ministry of Education and Culture. After the creation of the MinC, the first extinction of this entity took place during Fernando Collor's government (1991-1992).

24 From May 24, 2016 until July 20, 2017, the Ministry of Culture had the following ministers: Marcelo Calero (six months); Roberto Freire (six months); a substitute, João Batista de Andrade (57 days), and Sérgio Sá Leitão, the last one under Temer's administration (seventeen months).

25 For more details, see: *Democracia em vertigem* [The Edge of Democracy]. Director: Petra Costa (Documentary). Netflix: 2019. Available at: <https://democraciaemvertigem.com/?lang=null>

[Movement V – The Besieged Dance/ Action: Turning to the Extreme Right]

(Look again at Figure 4, the photo of Central Plateau lawn, and focus your attention on the right side of the image and, again, enlarge it.)

Throughout the disproportionate electoral process that Brazil went through, even with the transatlantic distance in which I found myself, I accompanied and suffered with some of my friends, family, colleagues and students.

The result of the second round of the 2018 presidential elections shows a geopolitical and social division in Brazil, with the nine states in the Northeast and part of the North, the poorest regions of the country, as supporters of the left-wing candidate, Fernando Haddad, and the South regions, Midwest and Southeast positioning themselves on the right-wing, adhering to the *verde-amarelo* [green-yellow] of Jair Bolsonaro.

At the same time, the green and yellow printed on our flag seems that it can only be used by the part of the population that elected President Jair Bolsonaro. The sense of homeland for everyone is frayed. The slogan of this government is an excerpt from the National Anthem: *Patria amada, Brasil* [Beloved country, Brazil]. It is also a clear and direct allusion to the slogan of the dictatorship period: *Eu te amo, meu Brasil* [I Love You, my Brazil], which was followed by the phrase “love it or leave it.” (I open parentheses here to say that, as a child, I learned to read and write under this slogan and, in the continuity of my schooling process, I had to (un)learn, and to (de) form, that is, give another meaning to the marks of that education and its values carved on my body). Returning to the slogan, today I ask myself: What sense of belonging is being placed in this refrain, “Beloved country,” when relationships start to be established on the basis of hatred and prejudice against the other and the territory no longer seems to be for everyone?

Six months after the assumption of the Bolsonaro government, I return to Brazil, with the end of my post-doctorate. In October 2019, when the writing of the first version of this text ended, there was in Brazil, and still is, the fog of a state of exception. As Agamben notes (2004), in this state, there does not seem to be a clear distinction between the powers and everything appears to be done according to the

law, but outside legitimacy and a state of normality. The government creates rules, facts and factoids imbued by an ideological bias under the pretext of an urgency to safeguard law and order.

The country is no longer the same; the air is thin. It is a time of risks... The headlines in the newspapers expose this state of exception: deregulation of carrying weapons; extermination of poor and black youth; repudiation of minorities; decreased labor rights; pension cuts; sale of votes in Congress; combating gender policies; sexism; censorship of the arts; militias grow in the country; politicians and intellectuals go into exile; increasing the number of flat-earthers; xenophobia; discredit of the sciences; the Amazon burning and the Ministry of the Environment denying the fact; cuts in the education budget; conservatism; the evangelical bench with a majority in the National Congress; the word “gender” is crossed out in textbooks; indigenous peoples are killed when defending the demarcation of their lands; breach of diplomatic protocols; authoritarianism...(and there are other headlines referring to just the first ten months of this (de)government: I try not to let them leak into this *textbodydance* anymore).

I stumble over these words/sentences and look for ways to stay on my feet and move. I observe and feel some topographies with my feet, I displace myself... As Deleuze and Guattari (1996) put it, it is necessary to deterritorialize to reterritorialize.

I am increasingly clear about my choice for a politics of the ground, so that, in dance and in my different processes of subjectivation, I can (re)exist/resist... I put myself in a state of attention and try to understand the different elements of this situation: I try to comprehend the complexity of the play of forces but I often fail to understand it in its entirety; I trace sketches for other planes of composition. I reflect again with Lepecki (2011, p. 47), when he states that a...

... choreographic politics of the ground would pay attention to the ways choreographies determine the ways in which dances stick their feet in the grounds that support them; and how different grounds support different dances transforming them, but also transforming *themselves* in the process. In this endless dialectic, a co-constitutive co-resonance is established between dances and their places; and between places and their dances.

How so many dances and their educational processes no longer affect me... though I insist on trying to affect them.

I resume my dialogue with Deleuze and Guattari (1996), when they affirm that all politics is, at the same time, macropolitics and micropolitics, and they are both codependents. If today, in Brazil and in many other countries, in the field of macropolitics, there is a dismantling of advancements with the rise of reactionary forces, we need to be more aware of how these same structures are producing reactive and conservative micropolitics, through the adoption of strategy(ies) "...much more subtle[s] and invisible[s] than the traditional macropolitical strategy, making it much more difficult to decipher and fight." (Rolnik, *A Time for Micropolitics*, 2016). As Suely Rolnik states, it is time for micropolitics, and in her words, it is...

...necessary to move away from the dominant micropolitics, which encompasses the left itself. I refer to the reactive micropolitics of the colonial-capitalist unconscious that rules the modern subject that we still embody, including the left-wing ones. It is in this direction that a new type of activism is moving, which has been spreading in Brazilian society, and which is characterized precisely by the invention of multiple forms of micropolitical action. These may no longer fit in the imagery of the left, especially in their partisan and union versions, and even less in the left versus right binomial.

[PAUSE/Blocking: Are we (impotent? Imprisoned in or by a potency? How can we displace ourselves and generate other micropolitics?]

Due to the intensities and mutations of the Brazilian context in 2019, which reverberated in this *textbodydance*, I distance myself from this writing for a few days, but my body remains in a vibrating state. A state of the body that, in the process of cartographing, places itself, in its intensities, in the permanent challenge of seeking the creation of meanings, from another nexus (Rolnik, 2014).

I go back to the starting point, which is no longer the beginning... As the poet Manoel de Barros says, repeat, repeat, repeat, until it becomes different; understanding repetition here as the singularity of what is repeated.

I increasingly realize that the tensions between the movements of different forces are related to the fate of the vital potency, resulting in forms of a (re)existence of society and in the potency of the inventive force of change. It is necessary to problematize, to place the “if ” as a clue that allows us to navigate through the uncertainties of our artistic dance processes.

In crisis/at the crisis, even when under siege, art and dance reinvent themselves.

[Insisting movements towards other micropolitics of the ground / Action: to resist]



Figure 10. Performance: *Domínio público* [Public Domain].

Source: recovered from “O corpo de uma geração”

[*The body of a generation*], by M. Strecker, M., 2019, *Select*. Photo: Caroline Moraes

The moving path chosen for this article, which presents cartographic clues of macropolitics and micropolitics of dance in Brazil, related to the last decade, is situated in the articulation of my experiences and affections as a teacher, researcher, activist and citizen, in dialogue with other authors and artistic productions. This exercise of embodied writing, of writing with dance, its cracks, lines and traces, allows me, at this moment, to go back to the beginning, which is no longer the beginning, and in this *textbodydance* I look for this last insisting movement²⁶, that is a movement that insists on continuing

²⁶ From the verb *insistir* (to insist), from the Latin *stitem*: to repeat, reiterate, persevere, continue. The adjective brings forth the idea that something is prolonged and refuses to end. (*Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.1625).

firmly, reaffirming some ways of affecting and being affected by the very facts presented here. In this sense, I choose here to highlight the micropolitics whose practices and modes of reference have enabled ruptures, creating microspaces of resistance.

As to the examples presented, if, on the one hand, the attacks of extreme right movements, through their reactionary micropolitics, tried to establish narratives of censorship on the performances and cultural spaces, on the other hand, it is clear that this action generated other types of micropolitics, coming both from artists and from a part of the population.

Santander Bank, a private financial institution, by hastily closing the doors of its cultural center for the *QueerMuseu* exhibit, in Porto Alegre, in the name of a false morality (is there something more immoral than the high interest rates charged to the population *versus* the stratospheric profits by banks in Brazil?), complied with a small faction on the far-right, originated from fundamentalist evangelical movements, supporters of the current Bolsonaro government. Those claimed to see in the artworks (even though the majority have not even seen the exhibition) an apology of pedophilia, zoophilia and blasphemy. The first resistance movement from the organizers of this exhibit was an act of territorial displacement, transferring the exhibit to the city of Rio de Janeiro, but their attempt to locate a public space in the Rio Art Museum (MAR) clashed with a denial on behalf of a public administrator, Marcello Crivella, a cross between a pastor and a mayor, who also presented a moralizing discourse for the veto.

These actions put the exhibit on the international spotlight, broadening the reverberations regarding gender issues contained therein. At the same time, as a new action of resistance to the veto from the mayor of Rio de Janeiro and to the exhibit's censorship, a push back from the artistic class community and its collaborators began, in one of the biggest public crowdfunding events in Brazil. This campaign, which allowed the collection of R\$ 1 million, also counted on the sale of artworks donated by artists and a benefit show by Caetano Veloso.²⁷ Thus, the exhibition was allocated at the School of Visual Arts, the well-known *Cavaleriças do Parque Lage*, and, thus, against the reactionary micropolitics, a micropolitics of resistance was generated, which allowed for the realization of the exhibition and the expansion of its reach, generating long lines of curious on-lookers and people interested in the theme.

²⁷ For more details, see: <http://eavparquelage.rj.gov.br/queermuseu/>

Another movement that generated fissures in the macrostructure, refers to the fundamental role of the *Festival de Teatro de Curitiba* [*Curitiba Theater Festival*]²⁸, which, as one of the greatest festivals in Brazil, in 2017, positioned itself as a space that is not restricted to diffusion and circulation of artworks, but it also assumes itself as a promoter for creation and artistic freedom. After the defamations and attacks carried out in 2017 against artists Wagner Schwartz, Maikon K., Renata Carvalho and Elisabete Finger, who received, respectively, accusations of pedophilia, obscene act, disrespect to religious beliefs and parental neglect, they came together for the creation of a new performance: *Domínio Público* [*Public Domain*] a co-production commissioned by the 27th edition of the Curitiba Theater Festival (2019).

The *Domínio Público* piece, structured as a performance-lecture, appropriates the image of Leonardo Da Vinci's Mona Lisa, in order to problematize issues regarding authorship, artistic freedom, censorship, the threat to life and the commotion generated by this work of art. These issues are articulated, indirectly, with the attacks suffered by the artists in 2017, under the notion that a work of art adds to plurality, and, thus, opens the discussion with the audience as to how "... a work of art can be used in different narratives over time, inciting the most diverse reactions, reflecting the facts and the absurdity of our societies" (*Domínio Público*, n.d.). With this action, the artists sought to find lines of flight out of choreopolicing (Lepecki, 2011), and, in the process of deterritorialization, they created a new territory, within the space of the theater itself, with the potency of a choreopolitics that unveiled another politics of the ground.

I quote these artists here without wanting to minimize other important artworks that discuss issues such as, for example, race, disability, or gender, and that are generating displacements and other micropolitics. *Domínio Público* is configured as one of the examples of some resistances and (re)existences that are being generated in art and dance in Brazil from another politics of the ground, which bring forth micropolitics that defy authoritarianism, neoliberal policies and conservatism. I consider that nowadays, with the dismantling of cultural policies and spaces of social participation in the structure of Brazilian politics, the emergence of micro-spaces of resistance, of micro-assemblages, is enhanced, which become spaces of encounter, of affections, of bodies' micro-states, possible displacements to build a new common plane.

28 For more details, see: <https://festivaldecuritiba.com.br/>

These non-dominant micropolitics generate tensions in the force field and, in their dissent, create other resonances. These are the forces that affect our bodies and enable inventive actions for change, which have repercussions, generate displacements and ruptures of meanings. Acting in the micropolitical field of dance implies strengthening dance as a creation –of itself and of the world, inscribed in the field of desires, whose microprocesses can cause changes in our perceptions and actions. It will not be invisible or actual walls that will immobilize art, dance. The siege can be broken by means of microactions. In our microstates, we are vibrating bodies, and our movement is insistent.

Inhale (1,2,3), exhale (1,2,3,4,5) repeat, repeat...

Reference List

- Agamben, G. (2004). *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Alves, G. (2017). “Notas sobre o Golpe de 2016 no Brasil: neodesenvolvimentismo ou Crônica de Uma Morte Anunciada”. En: C. Lucena, F. Previtali, L. Lucena (orgs.), *A crise da democracia brasileira* (pp. 129-148). Uberlândia: Navegando. Retaken from <https://www.editoranavegando.com/copia-politicas-educacio-nais-1>
- Bastos, P. P. Z. (2017). “Ascensão e crise do governo Dilma Rousseff e o golpe de 2016: poder estrutural, contradição e ideologia”. *Revista de Economia Contemporânea*, 21(2), 1-63. doi: <https://dx.doi.org/10.1590/198055272129>

- Barros, M. B. (1996). *Livro sobre nada*. São Paulo: Record.
- Bauman, Z. & Bordoni, C. (2016). *Estado de crise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Brasil (n.d.). Coronavirus Brasil, *Painel COVID19 do Ministério da Saúde*. Available at: Retomado de <https://covid.saude.gov.br/>
- Brazil takes off. (2009) *The Economist*. Retaken from <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off>
- Conselho Nacional de Política Cultural (Brasil). Plano setorial de dança. (2010). En Conselho Nacional de Política Cultural (Brasil). *Câmara e colegiado setorial de dança: relatório de atividades 2005-2010: a participação social no debate das políticas públicas do setor*. (260-268). Brasília, D.F.: Retaken from <http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano-setori-al-de-danca-versao-impressa.pdf>
- Covid-19 Brasil. (2020). *Análise da subnotificação*. Retaken from <https://ciis.fmrp.usp.br/covid19/analise-subnotificacao/>.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 3). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*.
2nd Vintage Books ed. New York: Vintage Books.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- Has Brazil blown it? (2013). *The Economist*. <https://www.economist.com/news/leaders/21586833-stagnant-economy-bloated-state-and-mass-protests-mean-dilma-rousseff-must-change-course-has>
- Kastrup, V. (2001). Aprendizagem, arte e invenção. *Psicologia em Estudo*, 6(1), 17-27.
- Launay, I. (2013). “A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação”. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, 2(10), 87-100.

- Lepecki, A. (2004). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- _____ (2011). “Coreopolítica e coreopólicia”. *Ilha: Revista de Antropologia*, 13(1), 41-60.
- _____ (2017). “Inscrever a dança”. *Revista Vazantes*, 1(1), 36-59. Retaken from <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452>
- Matos, L. (2011). “Redes em tramas: articulações da dança no Brasil visando à ampliação das políticas culturais para a Dança”. *Territorios en Red*, 2, 35-43. Retaken from https://issuu.com/redsd/docs/territorios_en_red_n2
- _____ (2017). “(Des)conjunturas das Políticas Setoriais para a Dança: uma análise do papel da FUNARTE e do Edital Klaus Vianna”. *Políticas Culturais em Revista*, 10 (2), 95-118. Retomado de <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24292>
- Maturana, H. (2002). *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Passos, E., Kastrup, V. & Tedesco, S. (orgs.) (2014). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Porto Alegre: Sulina.
- Phelan, P. (1997). “A ontologia da performance: representação sem reprodução”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 24, 171-191. Retaken from <https://pt.scribd.com/document/291042519/A-Ontologia-Da-Performance-Peggy-Phelan>
- Pomeranz, L. (2009-2010). “A queda do muro de Berlim: reflexões vinte anos depois”. *Revista USP*, 84, 14-23.
- Proner, C., Cittadino, G., Tenenbaum, M. & Ramos, W., Fº. (orgs.) (2016). *A resistência internacional ao golpe de 2016*. Bauru: Canal6.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental.

- Ribeiro, N., Agências. “A arte entende o corpo nu muito além do sexo’, diz Jorge Alencar sobre performance”. (2017, septiembre 29). *Correio*. Retaken from <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/a-arte-entende-o-corpo-nu-muito-alem-do-sexo-diz-jorge-alencar-sobre-performance/>
- Ribeiro, N., Agências. “A arte entende o corpo nu muito além do sexo’, diz Jorge Alencar sobre performance”. (2017, septiembre 29). *Correio*. Retaken from <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/a-arte-entende-o-corpo-nu-muito-alem-do-sexo-diz-jorge-alencar-sobre-performance/>
- Rolnik, S. (2011). “El espectador activo”. In Noguero, J. (ed.). *El espectador activo: MOV-S Madrid 2010* (49-60). Barcelona, Mercat de les Flors.
- _____ (2014). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina.
- _____ (2016, May 22). “A hora da micropolítica”. [Interview granted to Aurora Fernández Polanco and Antonio Pradel]. *Brasilien*, São Paulo. Retaken from <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>
- Rubim, A. (2017, diciembre). “Dilemas da cultura e democracia no Brasil contemporâneo”. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 4(2), 2017, 53-68. Retaken from <https://rlec.pt/article/view/1827>
- Saviani, D. (2017). “A crise política no Brasil, o golpe e o papel da educação na resistência e na transformação”. En Lucena, C.; PREVITALI, F. S.; LUCENA, L. (orgs.). *A crise da democracia brasileira* (215-232). Uberlândia: Navegando. Retaken from <https://www.editoranavegando.com/copia-politicas-educacionais-1> Acesso em: 9 fev. 2019.
- Strecker, M. (2019, março 18). “O corpo de uma geração”. *Select*. Retaken from <https://www.select.art.br/o-corpo-de-uma-geracao/>
- Ulmer, J. B. (2015). “Embodied Writing: Choreographic Composition as Methodology”. *Research in Dance Education*, 16(1), 33-50. doi:10.1080/14647893.2014.971230

Intercultural Reflections on Digital-Carnalities in Dance

Silvia Citro
University of Buenos Aires, Argentina

1. Scenes From the Pandemic: Resistance in Motion

Dancing in a Ubiquitous There... Digital Messages From the Indigenous Chaco

I would like to unfold the reflective movements of this writing with two messages that Toba-Qom artists from the Argentine Chaco sent me through social media at the beginning of the Covid-19 outbreak. The Qom are one of the indigenous peoples of northeastern Argentina with whom I began to carry out ethnography studies on their music and dances in 1998, at a time and place where electricity was just beginning to reach these communities. More than twenty years later, some things changed, including access to electronic devices and social media that enable posting on Facebook the dances and music of their rituals, even from remote rural areas like the ones where many live – although in those instances connectivity is more restricted and sporadic. In March 2020, I received a WhatsApp text from Ema Cuañerí, which was particularly mobilizing for me. Ema is a teacher, singer, actress and artisan¹, and with her we have collaborated in different works about the music, dances and beliefs of her people: a book co-authored with other Qom teachers and a video-performance with their songs, both available online², and in 2018 a performative

¹ About Ema, see Citro, Torres Agüero and Mennelli (2017).

² This book can be seen at: <https://www.antropologiadelcuerpo.com/index.php/publicaciones/718-memorias-musicas-danzas-y-juegos-de-los-qom-de-formosa> and the video at: <https://vimeo.com/268161499>

installation entitled *Transmutaciones. Un ensamble en devenir* [*Transmutations. A Becoming Ensemble*], carried out in collaboration with members of the Body and Performance Anthropology Team, which I coordinate at the University of Buenos Aires. In this long intercultural, anthropological and artistic journey that we undertook with the Qom, Ema has been one of my teachers, and later also, a collaborator in these “performance-research” processes (Citro, 2018a). Thus, in that initial moment of uncertainty in the face of the pandemic –that in spite of our spatial distances and ethnic diversities our bodies shared–, Ema chose to forward us these words attributed to “*indio Águila Blanca*” [*White Eagle Indian*], whose origin to this day remains uncertain:

This moment that humanity is going through can now be seen both as a portal and as a hole (...). If you consume the news 24 hours a day, with little energy, nervous all the time, with pessimism, you will fall into the hole. But if you take this opportunity to look at yourself, rethink life and death, take care of yourself and others, you will go through the portal (...) Take your toolbox and use all the tools you have at hand. Learn about the resistance of the Indigenous and African peoples: we have always been and continue to be exterminated. But we still haven't stopped singing, dancing, lighting a fire and having fun. Don't feel guilty about being joyful during this difficult time. You don't help at all by being sad and without energy. (...) It is through joy that one resists. Also, when the storm passes, you will be very important in rebuilding this new world. You need to be well and strong. (...) This has nothing to do with alienation. This is a resistance strategy.

A few months later, another message reached me. This time it was footage via Facebook Messenger sent by Pocnolec, a Qom dance and theater group from Fortín Lavalle, Chaco, whose goal is, in their words, to “rescue and recreate” their “autochthonous” musical and dance traditions (that is, prior to the process of Christian evangelization), and with whom we also planned to carry out a new collaborative version of *Transmutaciones*. Here is a brief description of that video and its message³:

³ Available at: <https://www.youtube.com/watch?Pa1stoDzwMs&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2edbaQjZ-FuwJvlbgCwKceSKfRClw9tHzRa4vDvOJ4Zm1TEzpCU28rqmM>

Norberto Lorenzo, a member of Pocnolec, was summoned along with 300 other artists by the National Ministry of Culture for the “Argentine culture at home” cycle, in which artists were invited to create a short home video, during “the preventive and compulsory social isolation” that the national government ordered to fight the pandemic. Norberto recorded the “Dance of the mother’s lament” in an improvised stage of flowery fabrics that covered the brick walls of his “humble” home in Chaco. At the end of the dance, he leaves a “message” in Spanish and Toba, and even with the agitation that the dance provokes in that other body that does not follow the training canons of the *doqshi*-white professional dancer, he says: “Let’s try to take care of each other ... So that there is no lament from our loved ones, stay home, you take care of me and I take care of you. Love you very much”.



Figure 1. *Transmutaciones... Un ensemble en devenir* ["Transmutations... A Becoming Ensemble"].
 Note. Rehearsal in Chaco, with Pocnolec's Gustavo Cantero (photo: Carolina Soler) and in Buenos Aires, with Ema Cuañeri (photo: Salvador Batalla).

I chose to open this writing with both messages since they condense two of the most important existential learnings for me through our exchanges with the Qom peoples, and which I am interested to address once more in the face of the difficult context that the pandemic has brought about. On the one hand, we have the power of the dances, or what we will name their “performative efficacy” to create “sensorial-emotional inscriptions” which transform our inter-subjective experience and allow, for example, to acquire the necessary “energies” and “strengths” to “resist” different adversities and even

“become healed” (Citro, 1997, 2009). On the other hand, both stories show as well the meaningfulness of reciprocal ties, such as an ethics of collective care: “take care of yourself and others”, “take care of each other... you take care of me and I take care of you”. A plea that sets itself apart from the ethics of individualistic competition promoted by neoliberal capitalism (“every man for himself” and “no matter what”) and, for us too, a micropolitical option to transform the social and professional landscapes in which we act. Last, a third issue to highlight is that all these wisdom-experiences which were revealed to us since former days during our “fieldwork” –that is, during those “face-to-face” interviews and interactions of our “being-in-the-carnal-world” which ranged and inhabited a shared time-territory–, now they were being revealed to us in our “being-on-the-virtual-web” (Citro and Puglisi, 2015): That other quasi-magical domain of weightless luminous bodies, sounds, and *textings* that we now share on WhatsApp, Facebook, YouTube, Messenger, Instagram, Twitter, Zoom... A world which obviously already existed but that many^x of us began to explore more eagerly due to social isolation health policies.

The reflective movements of this article will then dance in this *digital-carnal* and *intercultural* crossroads which will intertwine the memories of *being-in-the-carnal-world* with these new experiments of *being-on-the-virtual-web*, encompassing both these scenes that took place in Chaco like those that began to take place in the city where I live: a Buenos Aires that, like so many other cities, during the pandemic saw itself deprived of bodily contacts but overcrowded with virtual connections.

Dancing in a hyper-digitalized here... Embodied stories from Buenos Aires

At the beginning of the long social isolation lived in Buenos Aires, I began to experience a number of body discomforts. A short embodied account follows:

First, I experienced the ugly reactivation of an old and painful lumbar-disc hernia, which when once tamed, made me go through the astounding rebellion of my colon, which became anarchically irritable. At first, I attributed these discomforts to

^x Refer to "Preface to the translation", where the use of this asterisk is explained in support of the inclusive language chosen by the author

the impossibility of maintaining certain body training and creation routines which until then were fundamental, such as my biomechanics classes with dancer and kinesiologist Viviana Ciampichini; my Creative Body practices with actress, dancer and musician Laura Obligado; as well as my swimming workouts and my bicycle trips to the Costanera del Río de la Plata Ecological Reserve. In addition, we also had to cancel the workshops and rehearsals that we had planned to carry out in Chaco with the Pocnolec group for the *Transmutaciones* piece... All these bodily practices, in an abrupt and unexpected way, had stopped and the projected becoming entered into a long parenthesis of uncertainty. And with that stillness and isolation, my corporality tended to “create symptoms,” borrowing from a very typical expression of the psychoanalytic genealogies that cross certain sectors and generations of the Buenos Aires middle class, and among which I include myself. It had already happened to me many years ago, when in order to write my doctoral thesis I stopped dancing and secluded myself in the *fingers-keys* and the *eyes-screens* of the *Cuerpos Significantes* [*Meaningful Bodies*] text –a dialectical and intercultural journey where the Toba’s ritual embodiments and dances dialogued with phenomenological and poststructuralist approaches (Citro, 2003, 2009). That was a writing undertaking that I thoroughly enjoyed, but which, at the end of the line, left me herniated.

However, after the sudden immobility of those first months, motion returned, or evoking Ema’s message, the resistance began: We had to try and “go through the portal” and summon *l’añaGak machiginik*, the “forces” or powers (*potentia*) of the “joyful” bodies –trying to paraphrase Spinoza in the Qom’s language and worldview. Just like many other dancers and dance teachers, we began to experiment with resuming our experiences through virtual platforms, which would allow us to stay connected: see, hear and move ourselves together. What follows is the account of this second scene, still written from this liminal portal or gap:

In my biomechanics classes on Jitsi⁴, the chairs and tables at home became our exercise “*barre*”, and although our trainer could not see the “detail” of our different bodies, she did “remember” them

4 One of the digital platforms available for virtual meetings, which can be accessed without extra costs for users.

from our in-person classes, and from that blend between the small image that she saw then on the screen, her own experience at doing the exercise and the memory of *being-in-the-carnal-world* of her students, she was warning us on possible “corrections” about the postures or the use of our muscles, forces and support points. In the improvisation-creation classes, the eye-camera of our electronic devices, now mounted in the domestic space, created unsuspected scenarios, as well as new perspectives for our movements. In addition, that ubiquitous eye-camera intensified the surprising magic of synchronicity: the simultaneous little frames linked our weightless luminous bodies and electrified voices in the same time-screen, despite our spatial distances, and also imposed their own rhythm, with the freezes and lags typical of “bad signal.” While all this was happening, the city’s theatrical-dance-performative scene also began to move towards the virtual web and, for example, one of our team collaborators, Fran Cantó, directed a play on Zoom entitled *Era Marea [Tidal Era]*, where the creative exploration of these new modalities can be distinctly appreciated, as enabled by the virtual platforms⁵. And with the giddiness of all these previous experiences, we also finally dared to resume our “rehearsals” of *Transmutaciones* virtually.

Just as our bodily practices were transformed, something similar happened with our academic practices at the University of Buenos Aires. Both in the aforementioned research Team as in the Performance and Corporeity Anthropology class, which I coordinate at the School of Arts, we had to face the challenge of “virtualizing ourselves,” as it happened to many colleagues:

The typical interplay of our work gatherings, guidance to thesis authors, or collaborative writing, began to get accomplished through a mesh of devices that combined email, file uploads, audios, texts and images on WhatsApp (by then already installed in our computers), as well as Zoom, Google Meet and other “meeting” platforms that we were trying out. As to teaching, our class was previously characterized by encouraging bodily practices and creative workshops to address theoretical-methodological concepts. Therefore, since we were unable to meet in classrooms and collectively undertake any production, we

⁵ About this work refer to: <http://www.alternativateatral.com/obra72168-era-marea>

decided to adapt our student's "reflection-creation notebook" along with experiences at home. Although these notebooks inevitably became more "individual", our meetings via Zoom became an opportunity to share these creations, in addition to discussing the particular topics of the course. Thus, in one of the first virtual gatherings, we were surprised and excited by the processes taking place, which were captured on video, movement performances, drawings, installations, ending with an improvised attempt "to dance all together... from our little frames".

Taken together, these new experiences led us to move our thoughts and rethink our movements, conceiving them as an emerging "digital-carnality", the result of the intensified use of online multimedia devices. Thus, we ask ourselves, is it possible to recover the transformative potential of dance in this other weightless world of talking screens? Is it possible to build collaborative micropolitics in a world of still unequal digital connectivity? The second part of this writing is, then, an attempt to begin to answer these questions that have crossed us during the pandemic. To that effect, although we shall "return" to theoretical elaborations made in that *in-person world* lived as a dancer-performer-researcher-teacher, we will also "renew" them with the emerging experiences of this new *online world* we currently live on.

§3 DWWWDWgd faaur ThogZfea` 7_ TaM_ Wfe[` 6S UW

The Performative Efficacy of Dancing

Throughout my research, I have been interested on inquiring about the ways in which sensitive and moving embodiments, sounds, affecting materialities and emotions are articulated as aesthetic experiences that own a "performative efficacy," that is, that they create transformative effects on inter-subjectivities and social practices. It should be noted that this notion of "performative efficacy" has been interwoven from a hybrid genealogy that goes back to studies on performance (Turner, 1992; Schechner, 2000; Taylor, 2011; Tambiah, 1984) and performativity (Butler, 1992, 2002), social-anthropological ritual theories (Durkheim, 1995; Turner, 1980) and those of Peircean semiotics, reworked for music and dance (Lowell Lewis, 1992; Feld, 1994; Turino, 1999). Thus, through this concept we try to highlight

how the *embodied, situated, and affecting modes of doing* (that is, the actions embodied by humans linked to each other, to other non-humans, and to other sound-visual-object materialities in specific times-places and to certain aesthetic modes and sensory-emotional inscriptions), when reiterated in time, have different consequences, effects or resonances, both on their own doers and on those perceiving them. Among these *performing* “effects,” usually highlighted is how each *mode of doing* constitutes what have been considered *modes of being*: from the most general identity stands (sexual-generic, ethnic-racial, nationality, age, class), to those roles that are played in a certain group or social practice (family, professional, religious-ritual roles, etc.), and the becoming of subjectivity itself; all of which traditionally tended to be analyzed in relation to the contents of what “is said” and what “is thought,” and not so much to the aesthetic and affecting modes of what is “done” and “felt.” Likewise, this performative efficacy of the *modes of doing* is essential to understand not only the construction of identity positions, social roles and cultural significations, but also the practical ways in which people try to legitimize and/or dispute them, as well as to achieve different ends through them. Therefore, the question about performative efficacy also reveals the tension and dynamics typical of power relations, which Castoriadis (2007) posed in the dialectics between the instituted and the instituting, Bourdieu (1980) between the structured and the structuring of the *habitus* and Butler (1992, 2002) between the reiteration and the subversion of performativities, to mention some of the many key authors in this field.

These theoretical-methodological turns have been fundamental to expand the research horizons in the field of dance. In my case, this was favored by the type of dances that I have both researched upon and performed, which were tensing the traditional categories that differentiate “ritual” and “spectacle”, and with them, the dance “efficacies” or “finalities” and the “aesthetic pleasure” or “entertainment” they also produce. Thus, my approach to performative efficacy has been transforming and deepening, since its first formulations in my studies on *pogo* in rock concerts (Citro, 1997, 2000)⁶; to the analysis of the ritual dances of the Toba and Mocoví indigenous peoples (Citro, 2009, 2010);

⁶ *Pogo* is a “dance” performed by audiences at certain rock events, especially by young men, and is characterized by jumps and intense body-to-body contact to the rhythm of the music. According to the bands’ different musical styles and their local contexts, the *pogo* has different variations, for example, through the incorporation of scrambles that make the body contacts more intense, in the manner of powerful “bumps.” For a more detailed description in the Argentine context, see Citro (1997, 2000).

(the body workshops on gender violence related issues (Citro, 2018b); and my own body improvisation experiences, inspired by Butoh and Qom shamanism, resulting from the affecting materialities of distinct spaces, portrayed in the aforementioned work *Transmutaciones* (Citro, 2018a). Despite the obvious differences between these examples, I have managed to identify some convergences regarding the “efficacy” of music and dance to produce “sensorial-emotional inscriptions” that bring about transformations towards states of pleasure and/or well-being.

For the purposes of this article, I will focus on the indigenous accounts which served as openers for this work, as well as on my own experience during the pandemic. As it could be noticed, dance and its linkage to music (since many indigenous peoples do not usually split these expressions), emerge as a way of going through and overcoming a state of “lament”, “suffering,” or “disease,” because as they have said: “you don’t help... by being sad and without energy,” “it is through joy that one resists” and is able to be “well and strong.” Among the Qom, it is often said that “the more you sing and dance” the “more joy, more power” in ritual is felt, and “cult becomes more beautiful,” for it is precisely through the state of *joy/ntonagak*, brought about by music and dance, how they recover from illnesses and achieve “sanity.” In contrast, the lack of dance creates negative views: it is associated to “sadness,” “boredom,” “weakness,” and the presence of “sin” or “disease.”

Different authors have highlighted the ability of musics to induce sensations and emotions and how these intensify when they go through our corporality and set it in motion, from Nietzsche (1997) with his reflections on the “Dionysian,” to perspectives even more connected with the rationalist tradition, like that of Lévi-Strauss (1986, p. 36), where he concedes that music is capable of “shaking emotions and ideas,” “melting them into a current” and “show individuals their physiological roots.” It is precisely to refer to this “shaking” power, of creating a “distinction” in the affective modulations of the self, that we resort to the notion of “sensory-emotional inscription” (Citro, 1997). Qom musician Luis Medina, in conversation during a fieldwork, explained to me the links between music and dance in ritual:

Listening to the guitar sound is like a person lifting you up ... it is like having that energy which those around you feel... to feel that power, as if having electrical currents, like freeing that

energy up, that is, all who are listening, they are reached by that energy, and so then they manifest... screaming, dancing ... (Medina, L., in-person interview, 1999)

And just as music “reaches” those who dance, the reverse path also occurs, because as Qom dancer Gregorio Sosa explained to us (in-person interview, 1998): “through my dance, those who are weakened can feel *joy*,” and as stressed by musician Robustiano Medina (in-person interview, 1999): “without the dances, when we do a gathering without them, we sometimes even don’t have strength.”

In different regions of the world and throughout history, dance and its “changes of emphasis” of movement factors (Laban, 1958) and the consequent “amplification” of the corporal energy that it provokes (Barba and Savarese, 1988), transforms body rhythms (respiratory, circulatory), muscular tonicities, interoceptive sensations and consequently also “emotional” states, and in many cases, these transformations are associated with health, resistance and re-existence, or, as the Toba say, to *ntonagak-joy*. It should be added that the effectiveness of these processes is usually linked to what Durkheim called the “states of effervescence” characteristic of rituals, festivities and collective dances, because through “sensitive empathy” and “collective mimesis” many of these sensory-emotional inscriptions are intensified and the ideological signifiers, norms, and values put into play in each ritual context become desirable, legitimate and credible (Citro, 1997, 2009).

We consider that studies in the field of *psychoneuroimmunology* currently allow us to begin unravelling that peculiar healing power traditionally attributed to many dances. These studies analyze how the immune system, through its complex connections with the nervous and endocrine systems, plays a fundamental role in the greater or lesser predisposition of an individual to become ill (Nahmod, *et.al.* 1989; Klinger, *et.al.* 2005, among others), including the predisposition to be infected or not by a virus. Likewise, it is often noted how these “systems” are very sensitive to the “environment,” which, from a holistic bio-psycho-social perspective, involves not only the food we eat and the air we breathe, but also the body movements we practice and the emotions and feelings that traverse us, all of which stems from the historical interwoven of

intersubjective-cultural-political relationships through which people move. In this sense, different works linked especially to the field of sports and physical education have pointed out the importance of “moderate and continuous exercise,” to strengthen the immune system (Nieman and Pedersen, 1999). Likewise, other studies highlight how the perception of the musics that we like is another of the experiences which, via the production of endorphins and other chemical mediators, usually modify the hormonal profile in situations of mental stress, facilitating the function of the immune system (Bosso, 2006; Peretz, 2009). Therefore, through the practice of dances, where body-movement exercise is articulated with musical perception, these efficacies would intensify, an issue that some studies have also highlighted (Lovatt, 2013). To summarize, and even at risk of being rather dangerously synthetic, we could conclude that sedentary lifestyle and everything that people and their cultures conceive and experience as fear, sadness, emotional isolation, boredom, lack of certainty and purpose would not help this “immunological chemistry,” as would their opposites: trust, joy, solidary affection, creativity, beliefs or certainties, and desires or purposes which vitally mobilize them, as well as the bodily practices, dances and music that they like, and which often precisely summon many of these emotions.

So far, our explanation allows to understand certain transcultural constants in relation to the performative efficacy of music and dance in the generation of sensory-emotional inscriptions and the achievement of states of well-being and health. However, from the anthropological perspective, we also know that similar musics and dances can produce very different sensory-emotional inscriptions between different people and cultures, and also that different musics and dances can also cause similar states. Such is what happens, for example, with certain trance and possession experiences in some cultures (Rouget, 1985). Therefore, to address this variability, it is essential to understand that this ability to produce sensory-emotional inscriptions is linked to the specific way in which these expressions are perceived and interpreted in each sociocultural context. For this purpose, in previous works (Citro, 1997, 2009, 2014) we discussed the notions of “iconicity” and “indexicality” of Peirce’s semiotics, on his distinct re-elaborations for the sound-musical and

corporal-dance field⁷. Thus, we asserted that the perception/execution experience reiterated over time of certain music and dance, creates sensorial-emotional inscriptions and significations, through two modalities, which combine with each other: on the one hand, by their links of similarity (or *iconicities*) with everyday sociocultural experiences and meanings (sound spaces, postures, gestures and habitual movements, elements of nature and other materialities) or with other aesthetic expressions (musical, dance, performative) that have been part of the biography of each *interpretant*; and on the other, through the lived connections (or *indexicalities*) between those current movements, sounds and materialities and the broader set of sensations, affects, and meanings embodied during the previous perceptions/performances of those same musics and dances. In other words, musical and dance expressions carry with them elements from their previous contexts of performance: sensations, emotions, and cultural meanings which co-occurred as part of those lived experiences; and which when reiterated, as Turino (1997) points out, they operate as “a semantic snowball” that, we add, also have “performative efficacy”: they accumulate, sediment and actualize (make present) affectations and meanings, they relive them, temporally and spatially re-incarnating them in bodies, as if the mediations between the signs and the signaled entities were reduced or even canceled, to merge into the same existential current materialized in bodies. For this reason, they are words, sounds, movements, objects, visualities with the potential to perform what they say, sound, move, display.

Last, I would like to highlight that this performative efficacy that operates via iconicity-indexicality can now also be understood from neuroscience and embodied cognition theories. In particular,

⁷ Pierce's conceptualizations of icons and indexes are part of a vast and complex theory of signs, which has been revised by different authors, and which I have applied in mentioned publications. For the purposes of this article, we will approach only the most basic and general definitions to understand this specific application to the field of dance. Iconicity refers to those links where some of the perceptible properties of signs have in themselves isomorphisms or formal similarities with some of the properties of the referenced entity or object. But these similarities, as Eco points out, are in no way “natural” but rather constitute conventions and cultural links: “similarity is produced and must be learned” (1985, p. 359). In the case of indexicality, the occurrence of the sign “shows a connection of spatial-temporal understanding contiguous to the occurrence of the signaled entity” (Silverstein, 1976, p. 27). However, as Turino (1999, p. 235) points out, “once these indexical relationships have been established, the real co-presence of sign and object is no longer required; the index can still bring to mind experientially linked objects” in the past, and also “new elements” of the present situation “can become linked to the same sign”.

Barsalou's works propose a theory of meaning based on the storage and processing of "perceptual symbols," that is, schematic configurations of symbols rooted in action and in sensory-motor bodily experience; these multimodal-character symbols preserve sensory information about objects and the ways in which the individual has interacted with them, and in front of new similar or analog perceptions, this information is reactivated throughout the body (the so-called "simulations"), in the manner of "neuronal activation traces" that produce a similar state (Barsalou, quoted by Mateus Ferro and Otero, 2009).

To conclude this first reflection and link to the following one, I propose going back to our initial messages and carry out an exercise in utopian imagination, argumentatively informed. I would like to imagine a future in which preventive public health policies in the face of this or another pandemic, in addition to their necessary hygiene and distancing recommendations, would also encourage us –as Indigenous and Afro-descendant peoples teach–, "to sing, dance, light a fire, and have fun along others," even if only through the weightless screen of a mobile phone or computer.

Towards the Performative Efficacy of the Digital-Carnal Embodiment

Throughout Western history, great technological changes have been the object of both celebratory reactions as well as suspicion and criticism about the transformations they instate on human bonds. In a previous article (Citro and Puglisi, 2015), we problematized some of the critical interpretations that render as "inauthentic," "alienating," "labile" or "liquid" the new forms of sociability and subjectivation promoted by the so-called new technologies of information and communication, and above all, the digitization of the world operated through Internet. Likewise, we acknowledge that although the capacity for creative innovation, new exchanges and democratization of media, which networks currently tend to foster is celebrated, this has also allowed the emergence of a new "society of control" (Deleuze, 1999), which, as synthesized by Sibilia (2013, p.14), has unleashed "a renewed efficacy in the instrumentalization of those vital forces, eagerly capitalized at the service of a market that engulfs everything and turns it into garbage".

Although we acknowledge the relevance of these and other criticisms, we would like to focus here on three types of experiences that new ICTs now enable. On the one hand, it is known how each new device tends to incorporate and at the same time increase and accelerate the communication possibilities of the preceding ones. Thus, the current and ubiquitous smartphones, tablets and laptops, with their scaffolding of microphones-speakers, photo-video cameras and keyboards connected to different social media and online platforms, allow the simultaneity of auditory-visual-textual communication from anywhere and with the recent novelty that this multidimensionality is taking place now not only between two people, but also collectively. In times of isolation due to the pandemic, these digital resources have made it possible to maintain inter-subjective and collective ties, although this obviously depends on the greater or lesser economic possibilities of accessing these “devices” and of being “connected”⁸. To give some examples, from birthday celebrations, to gatherings with family and friends^x, to different modalities of “telework,” artistic projects, religious and therapeutic sessions, and even political mobilizations and other types of activism (Citro and Roa, 2020) began to be carried out through these devices and platforms. Compared to the pre-pandemic world, in some instances these ties were even broadened, as were our teaching, research and creation groups –whose members live in distant parts of an immense city such as Buenos Aires, where urban-life’s spatial distances and tight hourly schedules make it quite often hard for us to gather and meet “face to face,” but which now were made easier thanks to online appointments. Likewise, these devices are making it possible to increase contact for migrant families, as well as for different transnational networks, since they now also provide this possibility of “meeting” in the digital world. Therefore, we would say that it is no longer just about the liquidity of ephemeral ties or the reinforcement of individualisms, through that “*show of the self*” that, as Sibilía (2008) points out, has turned the old world of the “intimate” into a spectacle; but also, in parallel, of new ways of establishing inter-subjective ties and probably also collective micropolitics. Therefore, we consider that

8. In this regard, we are aware of our privileged “place of enunciation,” and the implied cutback to our reflections, insofar as we are part of an urban middle class with certain social-level “advantages” that other excluded sectors do not have today –a home to live in, a job with guaranteed income and access to computers and mobile phones which are almost always “connected”.

the ghostly projection of our voice and body image through online meeting spaces has the potential to become a *digital communitas* experience (Citro and Roa, 2020), thus renewing and expanding that concept of V. Turner (1980, 1993) as it referred to those experiences that allow us to generate social ties of equality and fraternity, to become web ourselves and feel part of a collective, even if only in the immediacy of the temporal moment now shared on the screen space.

A second experience that these devices are enabling is the expansion of our ability to select, project and transform our own body image as well as the materialities that affect our contexts, allowing us to build “the scene” through which we want to be perceived on social media. These practices span from postures, gestures and points of view, to the proliferation of *selfies*, “backgrounds” and “objects” (physical or digital) that make up the scenography of each photo or video footage on the web, the intervention of one’s own body image and voice now allowed through different programs available on mobile phones and virtual platforms (such as Photoshop, Paintings, emojis, stickers, Tik Tok...), and more complex *avatarization* phenomena enabled by video games. In this sense, I am interested in perspectives such as Coleman’s (2011), who proposed to extend the notion of avatar to any “*gestalt* of images, text and multimedia that make up our identities as social media subjects” (p. 4), in the framework of what she and other authors conceive as “X-Reality”, which lies in the intersection or crossing between our “digital and physical realities,” and where “virtual” is no longer considered the opposite of real. I would like to introduce here a brief but necessary terminological digression on the origin of the terms digital and virtual and the way in which we understand them. If we take the definitions from the dictionary of the Royal Spanish Academy, we find that “virtual” comes from the Latin “*virtus*, strength, virtue”, and whose first meaning refers to that “with the virtue to produce an effect, although not to produce it from the present. It is used frequently in opposition to effective or actual.” As shown by this definition, a certain tension exists, since the virtual is that with strength or virtue to produce “effects,” but since these are not produced “from the present” (that is, through the present body of that being -in-the-carnal-world), it has tended to be used “in opposition to reality.” However, our intent is to retake precisely this first sense of “virtual,” so as to highlight the “strength” of that inter-subjective “effect” that “digital worlds” now produce, or its “performative efficacy” –which although different to that produced by “the worlds of the carnal

present,” it is no “less real and effective” for our contemporary human existence. Similarly, it should be noted that although the term “digital” (in its third meaning according to the aforementioned dictionary) refers to the quality of “a device or system” that creates, presents, transports or stores information by combining bits,” in its first two meanings, the term also reveals its carnal origin: for digital is also everything “belonging to or relating to the fingers” and to “digit numbers,” that is, to the 10 fingers or *digitus* of the human hand which inspired the digits of the numerical system.

A third experience that I would like to highlight refers to the “somatic modes of attention” and “body images” or *embodied imagery* (Csordas, 1999) that the repeated use of these devices is bringing about. Although they tend to promote specialization in visual-auditory modes of attention, through deployment of the simultaneously visual-sounding-textual imagination, they can also summon the memories of the other senses, and through a synesthetic indexicality evoke other sensations, mainly tactile and interoceptive. This issue has been addressed especially by the field of sexualities and eroticism, which can now be seen, for example, in the controversies generated around the practice of sexting: sending text messages and/or images of sexual content through mobile phone or other electronic devices.

In sum, we consider that today we are not witnessing a mere “disembodiment” and/or “alienation” of physical bodies in the “virtual world”⁹, but a more complex *digital-carnal embodiment*, a hybrid corporality or *cyborg* that emerges from the interactions and intersections between: on the one hand, our “being-in-the-carnal world” with that six-sense body (touch, smell, taste, hearing and sight, plus interoceptive senses) and its volume-weight, with the potential to explore a diversity of gestures, movements, sounds, and other materialities, thus favoring a global sensory-perception and multisensory attention that allows us to capture the sensations, affections and information coming from our own body and also from other people, non-human beings and objects present in the physical space-time that we cohabit; and on the other hand, our emerging “being-on-the-virtual-web,” with that digital two-sense (as it favors a predominantly visual-auditory perception

9. For example, in regard to internet forums, Segato (2003) early criticized how “the disembodiment” of the virtual exchange enables an exacerbation of discursive violence, while the material body of the other is not present as the limit of my discourse, becoming only a “ghostly projection” (...) an illusory alterity and an inauthentic dialogue, a circular, self-directed discourse, a narcissistic monologue of egos” (Citro and Puglisi, 2015, p. 13). However, current interactions on platforms that allow sharing image-voice-text to the other, would also be enabling now other types of exchanges.

and attention) plus weightless body (without volume-weight) with the potential of appropriating simultaneously the information coming from the images-sounds-words of bodies, places and objects which are beyond its current temporal-spatial location and, also, of establishing interchanges and communications with them.

In comparative terms, we could say that ICTs, and specifically online multimedia devices deployed on our sound-textual screens, are effective in promoting an expansion of the possibilities of information and connection with others, although involving as well a tendency towards perceptual and body-movements specialization (fundamentally the eyes-hands of an individual user), in our knowing and interacting modes. In contrast, the performances of the being-in-the-carnal-world are effective in promoting a greater creative exploration of perceptual and movement capacities, as well as sensitive empathy and the intensity of intersubjective affectations, although limiting them to relationships established with others^x who are present, in the here and now. However, from this tendency towards hybrid dialectical thinking, which has been with us for a long time, we consider that both modes, with their different regimes of corporality and efficacies, could complement each other, reciprocally, in our research, creation and teaching work within the field of dance and performance. That is to say, it is not a matter for us only to celebrate the virtues of one modality while denigrating the limitations of the other, but rather to retake and articulate the performative efficacies mustered by both, and thus also offset their limitations. Thus, in collaborative research, creation, and teaching processes undertaken with our Team we seek to combine performance methodologies with visual, audiovisual and multimedia devices, to promote:

In epistemological terms, a diversification and expansion of the forms of knowledge and reflexivity, by diving into the different perceptual and affective modes inherent to all cognitive processes which have tended to become invisible in traditional academic formats. In political terms, the emergence of new forms of sociability and circulation of knowledge, favoring participatory modalities that involve more symmetrical relationships as well as a greater degree of individual and collective assemblages. (Citro, 2018c)

To conclude, I would like to point out that this openness and invitation to produce articulations is as well another lesson from my Qom interlocutors, who incorporated not only the use of technologies but also their metaphorical-reflective potential of thinking of themselves, for example, when shamans compared their communication from a distance with the *Itagaiagawa* or companion spirits to “talking through a telephone,” or, as we saw, the performative efficacy of song and dance with “electric energy.” Thus, I suggest to end with a heterodox intercultural dialogue that summons three voices-images: first, a mirrored textual-visual play, in which, paraphrasing a classic fragment by Leenhardt (1961) on the notion of body among the Kanaks, I propose to rethink our current *being-on-the-virtual-web* in reciprocity with *being-in-the-natural-world* experienced by this and other indigenous peoples. Last, a third voice-image that, based on a fragment of Donna Haraway’s manifesto for *cyborgs* from 1985, invites us to peek into the political potential of linking both worlds.



"Cuando el hombre vive en la envoltura de la naturaleza y todavía no se ha separado de ella, no se esparce en ella, sino que es invadido por la naturaleza y solamente a través de ella se conoce a sí mismo (...) El cuerpo humano está hecho de la misma sustancia que verdea el jade, que forma las frondosidades, que hincha de savia todo lo que vive, y estalla en los retoños y en las juventudes siempre renovadas. Y porque se halla totalmente repleto de estas vibraciones del mundo, el cuerpo no se diferencia de él"

Fig. 1. Mujer Árbol (Tree Woman).

Note. Photo-performance by Batalla-Citro with textual quote from Leenhardt (1961, pp. 35-36).

[“When *S* lives enveloped by *S*, *S* has not yet separated from it, has not scattered through it, but rather is invaded by nature and only through her knows himself (...) The human body is made up of the same substance *S* creates *S* floats with *S* everything that lives, and explodes in ever-renewed *S* and *S* And because it is thoroughly full of this vibrations from the world, the body does not differentiate from it.”]



"Cuando los humanos viven en la envoltura de las TICs y todavía no se ha separado de ellas, no se esparce en ella, sino que es invadido por las TICs y solamente a través de ellas se conoce a sí mismo (...) El cuerpo humano está hecho de la misma sustancia que alimenta los circuitos, que forma las redes, que hincha de información todo lo que vive, y estalla en las imágenes virtuales de las pantallas y en sus chats e-mail, Tweets, WhatsApp y Facebook, siempre renovados. Y porque se halla totalmente repleto de estas vibraciones del mundo, el cuerpo no se diferencia de él"

8 **Ng** **W** **er-en-la-red (Being-on-the-web).**

Note. Photo-performance by Batalla-Citro paraphrasing Leenhardt.

["When humans live enveloped by **5** **Fe** and have not yet separated from them, have not scattered through them, but rather are invaded **Tk**; **5** **Fe** and only through them know themselves (...) The human body is made up of the same substance **fz** **Ud** **gfe** **S** **W** **i** **fz** creates the webs, bloats with **f** **ad** **S** **la** everything that lives, and explodes in the ever-renewed **H** **g** **S** **L** **S** **W** **a** **x** **u** **w** **e** **s** **v** **z** **S** **i** **z** **s** **i** **f** **i** **w** **a** **i** **z** **s** **e** **b** **b** **S** **V** **S** **U** **a** **a** **z** and because it is thoroughly full of these vibrations from the world, the body does not differentiate from it."]



"Un mundo así podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios. La lucha política consiste en ver desde las dos perspectivas a la vez, ya que cada una de ellas revela al mismo tiempo tanto las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico. La visión única produce peores ilusiones que la doble o que monstruos de muchas cabezas. Las unidades ciberorgánicas son monstruosas e ilegítimas. En nuestras presentes circunstancias políticas difícilmente podríamos esperar mitos más poderosos de resistencia y de reacomplamiento"

8 **Ng** **W** **reacomplamiento Cyborg (Cyborg Recoupling).**

Note: Photo-performance by Batalla-Citro with textual quote from Haraway (2018, p. 20).

["A world like that could deal about lived social and bodily realities in which **b** **w** **b** **d** **w** **a** **f** **S** **d** **S** **V** **a** **X** **Z** **M** **i** **fz** **S** **L** **S** **e** **a** **d** **S** **z** **W** **a** **d** **a** **X** **W** **S** **W** **k** **b** **S** **i** **W** **i** **W** **a** **d** **a** **X** **i** **f** **S** **i** **f** **a** **k** **b** **a** **f** **e** **a** **X** **W** **Z** Political struggle consists of seeing from both perspectives at once, since each one reveals at the same time both the dominations as the unfathomed possibilities from another strategic place. The unique vision creates worst illusions than the double-one or than many-headed monsters. Cyber-organic units are monstrous and illegitimate. In our current political circumstances we could **Z** **S** **d** **k** **V** **b** **W** **f** **_** **a** **d** **W** **b** **a** **i** **W** **g** **_** **k** **Z** **e** **a** **X** **d** **e** **S** **U** **A** **S** **V** **d** **W** **e** **f** **z**"]

Conclusions From the Portal

Throughout this text, I have sought to weave a heterodox intercultural dialogue, which began with two scenes lived during the Covid-19 pandemic: the impact of those digital messages that I received from indigenous artists of the Argentine Chaco, and my own experience as a dancer, teacher and researcher in Buenos Aires, in the context of an emerging digital-carnality during “mandatory preventive social isolation”.

From those initial and initiatory messages, which appealed to remind us of the power of music and dance among our continent’s indigenous and Afro-descendant peoples, we were driven to revisit and at the same time deepen our reflections on the role of dance in relation to health and well-being. Thus, in the first section, I have synthesized the current state of a theory on the “performative efficacy of dance” which has been carved out through more than 20 years of work, in a complex transferal between dance ethnographies from different social groups, interdisciplinary approaches (between social and human sciences, biology, arts and semiotics), and my own biography as a dancer and performer. Resorting to a bio-psycho-social perspective, I argued on the potential of many musics and dances to generate intense sensory-emotional inscriptions associated with pleasure, so that through those body-affecting states, which are always mediated by the significations of each cultural world, promote health and wellness processes.

In the second section, I began to portray the digital-carnality which is emerging as an effect of the intensified use of online multimedia devices, and to inquire about the type of performative efficacy that these other embodiments in dance could bring on. Specifically, I have addressed the new ways of producing and extending inter-subjective “encounters,” beyond the spatial limits of our embodied here and now. However, I also highlighted how these virtual encounters have become a meeting of flat, luminous and talking bodies, stripped off from the thickness of weight and volume and the textures of scents, flavors and tactility. Bodies that, in

the context of the pandemic, are also locked up and isolated inside the walls of their households, in a cyclical time that, for many, is reiterated almost without the tensions and passions used to be brought about through ties with others and by spatial displacements. Even acknowledging the mutilation of the *sensorio commune* (Serres, 2011 imposed on us by the biopolitics of this postmodern plague, many movement instructors and artists –who through the interface of social class and technological access we may remain “connected”– we ventured to go through that transforming “portal” evoked by Ema’s text. And from that liminal, interstitial space, we rehearsed some of our cyborg-creative tactics, to co-live in this new *digital-carnal* world. Thus, through the resources of *avatarization* and visual-sound-textual imagination, we sought to recover part of the performative efficacy of sensitive and moving embodiments, promoting hybrid explorations and explosions of sounds and images to summon upon, as in luminous oniric-surrealist flashes, the memorable echoes and glares of the intensities of that *sensorio commune* which was once incarnated. Nevertheless, we also addressed the limits of the performative efficacy of this digital-carnality, especially regarding its potential to generate ties of sensitive empathy and intense inter-subjective affectations. Therefore, our current methodological research, creation and teaching approach in the field of dance and performance, points to the ability to combine and creatively articulate the performative efficacies of *being-in-the-carnal-world* and of this emerging *being-on-the-virtual-web*.

To finish, I would like to add that these are preliminary reflections, still made in the heat and radiance of our *digital-carnal* embodiments –still fearful of infection, trying to flee from the stalking eruptions of the mighty viral Thanatos, but who also submerge into the images-screens, now turned into the new windows and veins which connect us to the world, and also to that powerful Eros that, despite calamities and inequalities, still inhabits within us. Our last photo-performance, entitled *Ama(n)(s)(a)(n)do las irrupciones del*

*TanatotEros*¹⁰ [*Loving-taming-kneading the irruptions of Tanato-tEros*], recently created along with Salvador Batalla (partner photographer and psychoanalyst of our Team), condenses the peculiar state of emergency that this writing has tried to convey, combining old and new words and images. This last portrait is then also our own assay of *artistic-ritual avatarization*, which by calling upon the performative efficacy of a hybrid *digital-carnal* dance, will attempt to conjure the viral threat and thus bring on health and well-being.



Figure 5. *Ama(n)(s)(a)(n)do las irrupciones del TanatotEros*. [*Loving-taming-kneading the irruptions of TanatotEros*]. Note. Photo-performance, Batalla-Citro (2015-2020).

¹⁰ This work is part of a photo-performance book in preparation, *Las Transmutaciones de Maguem*. The letters in parentheses of the title, evoke the possible transmutations between the three words contained here, in the movement of including or excluding those phonemes: Ama(n)do, Ama(nsan)do and Ama(san)do [*Loving, taming, kneading*]. These are three metaphors-concepts that portray the ways in which this character, Maguem, tries to deal with the powerful intertwined forces of Thanatos and Eros: through his acceptance and elaboration of love ties (*Loving*), through the domestication of his overflowing forces (*Taming*) and the creation of new forms from them (*Kneading*).

Reference List

- Barba, E. y Savarese, N. (1988). *Anatomía del Actor*. Gaceta/ International School of Theatre Anthropology.
- Bosso, M. (2006). "Neurophysiology and Neurobiology of the Musical Experience". *Functional Neurology*, 21 (4), 187-191.
- Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Butler, J. (1999) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (1990). España: Paidós.
- _____ (2002). *Cuerpos que importan*. (1993). Buenos Aires: Paidós.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Citro, S. (1997). *Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock* [Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Buenos Aires].
- _____ (2000). "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo". *Cuadernos de Antropología Social*, 12, 225-242.
- _____ (2003). *Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik* [Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad de Buenos Aires].
- _____ (2009). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2010). "Memories of the "Old" Aboriginal Dances. An Approach to the Performances of the Chaco Toba and Mocoví". *Journal of Latin American & Caribbean Anthropology*, 15 (2), 363-386.
- _____ (2014)- "Hacia una perspectiva interdisciplinaria sobre la eficacia ritual: corporalidad, emoción y goce". In: A. Pedro Oro

& M. Tadvald (Orgs.). *Circuitos religiosos: pluralismo e interculturalidad*. (pp. 141-168). Porto Alegre: Cirkula.

_____ (2018a). “Desplazamientos y transmutaciones en el Chaco argentino: entre la antropología, el arte y el ritual”. In M. Giordano (coord.) *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. (pp. 21-49). Buenos Aires: Biblos.

_____ (2018b). Pasajes del Ni Una Menos. Reflexiones metodológicas sobre un ensayo colectivo de performance-investigación. *Claroscuro*, 17, 1-28.

_____ (2018c). “Indagaciones colectivas de y desde los cuerpos”. In: A. Reyes Suarez, J.I. Piovani y E. Potaschner (coord.) *La investigación social y su práctica. Aportes latinoamericanos a los debates metodológicos de las Ciencias Sociales*. (pp. 271-306). Buenos Aires: CLACSO and Editorial Teseo.

Citro, S., Mennelli Y. & Torres Agüero, S. (2017). “Cantando al patrimonio... Las expresiones indígenas entre discursos globales y creatividades locales”. *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*, 29, 175-197.

Citro, S & Puglisi, R. (2015). “Ser-en-el mundo carnal, Ser-en-la red virtual. Desafíos para una antropología de las subjetividades-corporalidades contemporáneas”. *Topia. Psicoanálisis, Sociedad*, 75, 12-13.

Citro, S. & Roa, L (2020). “Pandemia: yo me quedo en casa pero en *communitas*”. *LatFem-Periodismo feminista*, 30/03/20
Available at: https://latfem.org/pandemia-yo-me-quedo-en-ca-sa-pero-en-communitas/?fbclid=IwAR3s1bpA_U0rGqM-JFqCFM2qtoNDYnta-BmQneArUKXPYdBhLbZiSdNamqj4

Csordas, T. (1999). “Embodiment and Cultural Phenomenology”. In: G. Weiss & H. Fern Haber (eds.) *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture*. (pp. 143-162.) New York: Routledge.

Deleuze, G. (1999). “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. In: *Conversaciones. 1972-1990* (pp. 277-2181). Valencia: PRE-TEXTOS.

- Durkheim, E. (1995) *Las formas elementales de la vida religiosa* . (1912). México, D.F.: Fontamara.
- Feld, S. (1994). "Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove" En Ch. Keil and S. Feld (eds.), *Music Grooves* . (pp. 109-150). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ferro, M. y Otero, J. (2009). "Teorías de la corporeidad y pensamiento científico: derivación de disponibilidades en la comprensión de sistemas físicos". *Revista Colombiana de Educación* 56, 38-58.
- Haraway, D. (2018). *Manifiesto para ciborgs* . Mar del Plata: Letra Svdaca.
- Klinger, J., Herrera, J.; Díaz, M., Jhann, A.; Ávila, G. and Tobar, C. (2005). "La psiconeuroinmunología en el proceso salud enfermedad". *Colombia Médica* 36 (2), 120, 129.
- Laban, R. (1958). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Leenhardt, M (1961). Do Kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio (1947. Buenos Aires: Eudeba.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. (1964). México: Fondo de Cultura Económica.
- Lovatt, P. (2013). "Dance Psychology: The Power of Dance across Behaviour & Thinking". *Psychology Review*, 19(1), 18-21.
- Lowell Lewis, J. (1992). *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nahmod, V.E., S. Finkielman, S. Fernández-Castelo, A. Sterin-Princ, E. Polack, E. Rubinstein, M. Labeur, E.S. Arzt (1989). "El sistema nervioso central y el sistema neuroendócrino en la regulación de la respuesta inmune". *Revista Medicina* 49,166-170.
- Nieman, D. Pedersen, B. (1999). "Exercise and Immune Function. Recent Developments". *Sports Med* 27(2), 73-80.

- Nietzsche, F. (1997). *El nacimiento de la tragedia* (1886). España: Alianza Editorial.
- Peretz, I. (2009). "Towards a Neurobiology of Musical Emotions". In: P. Juslin and J. Sloboda *Neuropsychology* (pp. 99-126). Oxford: Oxford University Press.
- Rouget, G. (1985). *Music and Trance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo-Universidad Nacional de Quilmes.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2003). *O Homem Pós-Orgânico - Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais*. Río de Janeiro: Relume Dumará
- _____ (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Práctica intercultural*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.
- Tambiah, S. (1984). *Culture, Thought and Social Action*. Harvard University Press.
- Taylor, D. (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". In D. Taylor and M. A Fuentes (editors). *Estudios avanzados de performance*. (pp. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Turino, T. (1999). "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology* 43(2), 221-255.
- Turner, V. (1992). *The Anthropology of Performance* (1983). New York: Paj Publications.
- _____ (1980). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. (1968). México, D.F.: Siglo XXI.

The Body in a State of Crisis: (Re)invention Modes of the Self and the Other in the Artistic-Educational Processes in Dance in Times of Dystopias

Rosa Primo

Federal University of Ceará, Brazil

Times of crisis. Crisis situations. It is not new that the term “crisis” has taken over our lives, producing monitored and formatted subjectivities, imposing modes of being and speaking on us. The body, along with its power of invention, seems to be imprisoned in many ways, whether by consumption, knowledge, health... A maximum power is requested out of it; under minimal conditions. We consume more and more forms of existing, cutting out and shaping our desire. The body response attests to an extremely harsh segmentation; and devitalized arrangements now make up our lives. The crisis takes us on different paths –economic, political, cultural, technological, imagistic, yearning– that become assemblage and densified, building up sociabilities that are also in crisis.

Enticed to move from one disequilibrium to the other, we are thrown into turbulent areas, in the midst of constantly increasing fluctuations, producing bifurcations that create another body, another possible structure to sustain what it may become. Fate, in this sense, seems to demand new spatial-temporal configurations, defining our world and claiming out for new concepts of space, in accordance with social conditions that reality imposes on us. “We cannot escape from the clutches of Fate, but neither can we escape from the burden of responsibility that lies within Fate” (Žižek, 2017,

p. 73). Thus, we break away from a certain generalized conception of space, and, in fact, we begin to deem it specifically as production.

When such notion of space gains shape, being adrift –pursuing a distance and indifference based on the perception that all this social and technological upheaval is ultimately apparent and, therefore, does not concern us– is no longer as easy as before. The crisis, when we come to understand it from the production of that space which leads us to bifurcation, does not admit going back. “The assumed or reformed expressions make no sense” (Serres, 2017, p. 11).

Bifurcation, as Michel Serres (2017 shows us, is a term located at the core of the word “crisis.” According to this author, “crisis” comes from the Greek and means “to judge”. The word “crisis” lets us glimpse its legal origin, the need for decision-making. With a Latin origin, decision means “to cut in two.” “In space, that decision establishes a bifurcating path” (Serres, 2017, p. 10).

Thus, it is a question of spatializing thought before the raw reality that attacks, cuts, forks and invades our lives these days, raising walls and borders for the radical combat that screams: there is no more way escaping the body. There we are: 1.7 billion people, almost a fifth of the global population, is in isolation. A few months after the first cases registered in China, the coronavirus crossed the world aboard our bodies. In Brazil, in August 2020, there were already one hundred thousand deaths. In the midst of this situation, or even becoming more powerful from it, a crisis in which, beyond survival, we are coping with and living in times of dystopias, exposing the dark side of our lives in society, of political power, and of technological breakthroughs. In this fairly called critical situation, the body makes, on its own, a decision: “exceeding that limit, either it dies or takes a completely different path” (Serres, 2017, p. 11). Bifurcation and choice.

In this writing, contrary to Jorge Luis Borges (1995) in “The Garden of Forking Paths,” we will consider the image of bifurcation in space, rather than in time. Certainly, in some moments of our history we are impelled to consider time as a hopeless proposition in our lives, as an attentive silence that drags us day after day. In other historical contexts we lack that peace of mind to see in order to contemplate whatever. It’s all about emergencies. In these hours, time does scream. The construction of a possible space for the realization of what it may become takes us and drags us, making it impossible

for any time to come and sooth our gaze. Territories, maps, roads, routes need to be spatialized. Time seems to put off pending tasks in the name of spatiality. These are survival times. And under these terms, time needs to gain shape, spatializing ways that can lend concreteness to reality.

Isolation and Dilation

Maps show the route of the coronavirus around the world, while our bodies must become the limit stage set of our households. Health protocols describe operations and ways of acting in an arrangement of spaces. Science runs against time –which is turning into days, months, hours; size and proportion. It is vast, it is in the air, everywhere, expanding space; but the battlefield is in the body. Science, in this context, needs to put its usefulness to the test, materializing in each body structure. Advances in research yield statistics that keep us alive, confident; and simultaneously dead, according to official data. Life or death are suffocating our subjectivities.

Mass gatherings are not allowed. Health agencies draw up coordinates to correct any deviation that may make shared spaces viable. Social isolation outlines our gestures. Fear restricts us even more. Protective masks now make up the history of our faces. “A history of the emergence of expression” (Courtine, 2016, p. 16). The news informs us that masks against the virus evolve and become accessories. Their different shapes try to express and silence emotions; prevent contagion. From the 16th to the 18th century – with an interest in ancient physiognomy in which a certain notion that “mankind can be read by their face” prevailed–, the face was at the center of perceptions of self, of sensitivity towards the other, of society’s rituals, of political forms. Now, given the current reality, our masks make us more prudent. The rules of civility are structured around sanitary warnings, governing self-control and self-indulgences. Disease prevention is in your hands –phrases like this become common in newspaper and magazine headlines. Both the use of soap and water and the application of alcohol-based products (gel or solution) include manuals with detailed instructions on how to use them –from on our bodies, to even on products and

merchandise that arrive from the street to our homes. The quarantine attempts to control the city and the bodies, expanding the space of public roads and isolating flows and circulation.

The crisis takes over us based on political, socioeconomic and environmental conditions, and reaches our existential territories. Times of dystopias: a term that comes from the fusion of the Greek words *dys* (pain) and *topos* (place), expanding spaces, and which puts us before the collapse of the reference axes of subjectivity. For Krishan Kumar (1987), after World War I there was a general regression of utopias. The 1920s, 1930s and 1940s make up the classic era of dystopias; these came to be known as the “diabolical decades” because of mass unemployment, persecution, dictatorships and two world wars. The idea of thought massification, the insertion of late capitalism, of fascist movements that used media to promote the trivialization of art and culture, stimulated thinkers of the early 20th Century.

Our present time is characterized by the privatization of the State, the dismantling of social solidarity and the financialization and corrosion of democracy as displayed by the previous century. Wendy Brown (2019) describes in detail how neoliberal rationality set the stage for mobilizing and legitimizing fiercely undemocratic forces in the second decade of the 21st Century. According to this author, understanding the roots and forces of the current situation requires assessing not only the economic conditions, but also the neoliberal political culture and subjective production, the rise of authoritarian nationalist political formations, as well as an “intense nihilism that manifests itself as a loss of faith in truth, in factuality, and in fundamental values” (Brown, 2019, p. 17).

José Gil (2018) emphasizes that dystopian elements are anchored in nationalist-populist movements. Thus, the Latin American scenario is presented: neopopulism unites governments in Latin America, which act to increase their own powers, finding ways to undermine the free and independent functioning of Justice, the Press, and the Parliament. Meanwhile, the meaning of existence (individual and collective) is lost, instigated by the “chaoticization of the world”, as José Gil points out. For this author, the source that feeds the permanence of populist currents reaches us, above all, from that lack of meaning of existence –although material conditions, unemployment, and the increase in inequalities, that the economic crisis brought us, concur on that same route.

The fact is that our bodies, in the face of all this structure, demand changes. Chaos, according to José Gil (2018), is no longer announced, as before, in the gradual and continuous modifications of ecosystems. “It is no longer possible to foresee small and smaller catastrophes –and, thus, feed the comforting belief that it is still possible to control them” (Gil, 2018, p. 479). The confined body under the pandemic is, perhaps, a response to it. If the unlimited development of the potentialities of new technologies aims to give an account of all human suffering, such as pain, aging and death, Covid-19 raises important issues, especially in Latin American countries –when faced with the advance of the coronavirus, the absence of adequate legal frameworks, lack of institutions capable of overseeing the use of technologies in this pandemic context, as well as structural inequalities, obstruct certain technological applications, something that can make the virus even more lethal.

Space Control and Surveillance Technologies

In the midst of this confinement of the body, surveillance and technology become regulations to control the pandemic. In an article for the *Financial Times*, Yuval Harari (2020) inquires as to the conditions of the world after the coronavirus: “Shall we take the path of disunity, or shall we adopt the path of global solidarity?” Among the various concerns described by this historian, are the technologies used to restrain the pandemic. Such questioning puts us in front of a paradox: at the same time that we wish and we agree with the quarantine measures to avoid contagion, we know that they refer, ultimately, to the suppression of constitutional rights which are valuable to democracies. China has implemented various surveillance technologies to contain the advance of the virus, such as facial recognition, monitoring of smartphones, cameras that can measure body temperature in urban spaces, mobile applications that warn of the proximity of infected people. According to Harari, the epidemic may be a watershed in the history of surveillance, previously described by Foucault, normalizing the implementation of tools, creating a dramatic transition from “above the skin” to “under the skin” surveillance.

Spatial provisions address, indeed, circulation and breathing. Health and locomotion are planned so that space dilation may go even through the inner skin, where the flow may run according to the regulations and instructions of health surveillance: that is, according to the measures put in place for social isolation. In Richard Sennet's work *Flesh and Stone* (2001), the experiences from urban space reflect how the city is bodily sensed. The emptiness of the city in times of coronavirus mutes the bodies in confinement. The open, vast, wide routes that go across avenues and highways bring about, at the same time, fear, uncertainty and discomfort. The tearing of space and the unfolding over the world reach not our houses –in them, instead of tearing apart, space accumulates. The house becomes the only place to account for life. Jobs, household chores, children's homework, online classes, courses and meetings are staking up. A future in which our houses are no longer portrayed exclusively as personal spaces.

Due to lack of space, bodies pile up not only at home, but on stretchers, at hospitals, in cemeteries. At the same time, health protocols dictate distancing. We all become dangerous, suspicious beings. Any approach less than two meters is a threat. Given this situation, the use of technology has been a useful tool to get closer, concomitant to its control and surveillance function –in any case, with an increasingly wide use rate. Meanwhile, in regard to Brazil, technical, political and structural limitations block up its usage. In addition to Internet access inequality, there are limitations that range from storage space to the manufacturing model of the devices used by a good portion of users.

Not only have these aspects posed important questions about the technological solutions in Brazil during the pandemic. The nonexistence of an adequate legislation in force, transparency measures in relation to the operation of these technologies, and significant commercial interest –even by international capital– in accessing a huge number of data collected and produced in the context of the pandemic reveal a likely hidden purpose of using these devices for tracking individuals after the health crisis has subsided.

Technology's surveillance potential is of such a dimension that it becomes part of our daily routine, following our life paths and processes. The more confined, the more exposed we become. Our data, conversations, ways of interaction are on social media. If

surveillance frightened us in the last century, expressing as a “face” and filling a “position”, today fear dissolves into invisible surveillance, tracking us down through our work or entertainment devices, inside our own homes.

In Latin America, in addition to the shortage of health equipment in the face of the coronavirus, and the general precariousness of the health system, especially due to budget cuts in recent years, the use of technology may not only work as a means of control and surveillance, but as a direct auxiliary of necropolitics (Mbembe, 2018). That is, for the purpose of managing who should live or die. It is certainly a decision far from probable neutrality. There is a great possibility that people with previous illnesses get a lower score “and receive non-priority treatment, which will particularly affect the usual vulnerable groups, such as women and the black population” (Souza, Venturini, 2020). With data available to governments and corporations, based on our interaction with technologies, it is not difficult to assume that due to the shortage of medical supplies, access to respirators will be granted under certain guidelines. The transfer and commercialization of data, in this sense, may give rise to new forms of discrimination, further accentuating inequalities in Latin American countries. In any case, the need for technology accentuates social disparities, by eliminating the most vulnerable and protecting those who have access to it. “Initiatives or policies —public or private, domestic or international— that ignore this factor must take responsibility for the announced tragedy” (Souza, Venturini, 2020).

Intensification of Space - Chaos and Invention

Explaining this reality as it is expressed even more harshly in Latin America is necessary. However, treated as an event, it is only possible when we are able to dive into chaos and build new spaces up. As we already said, crisis leads us to choose forking paths throughout our life processes. Circumstances demand us to make a decision, from where we shall continue as events unfold. Imbued with such body in a state of crisis, José Gil asserts that the reference axes of subjectivity have collapsed, there is an identity crisis, an existential crisis: “the loss of identity is political, cultural and subjective” (Gil, 2018, p. 474). It is

through this absence of the Self that nationalist-populist movements decisively become entrenched and are projected on the Homeland, the Nation, or the Family –receiving thereof their properly codified political, social, or moral reflect.

That Self manifests itself in two different ways. First a Self that is objectified, substantial, formed by a properly coded system; a unifying Self grounded on moral tradition. The other one is recognized by things and through its action as the engenderer of what is new and of difference: “It is the artist’s Self that re-sees and discovers itself another in their artwork. Through the bond, it is conquered and goes beyond itself” (Gil, 2018, p. 474).

The artist’s Self¹, therefore, expands space. As it enters a state of creation, it dissolves the empirical and functional subject off the common one. Captured by space intensification, it is mobilized in a form of attention different from the one involved when carrying out tasks. The body manifests an attentive attitude that is, at the same time, focused and open. The desire to create transforms the subject. By intensifying that space, the artist deconstructs, disassembles, destroys familiar and comfortable patterns, schemes. Intensification is no longer a state. It is an energy regime. As these sedimented patterns become unstructured, intensity variations modulate differentiated energy regimes. A regime of maximum intensity impels the artist to deal with chaos, before which produces something new. New, however, in the sense of “a thing in itself”, of its difference in itself, asserting the primacy of its singularity over any and all determination (cognitive, semiotic, etc.). The body in a state of crisis impels, indeed, a movement capable of intensifying space. As Michel Serres asserts, either “crisis launches the body in direction of death, or in direction of a novelty that is compelled to invent” (2017, p. 11). Hence the artist’s willingness to cross limits, to address flow, textures, overtones, which implies a movement of de-subjectivation, of detachment from oneself. By choosing the direction of invention allows the artist to enter into chaos and chaos into the artist. “Here’s one of life’s magnificent secrets: the possibility of creating from scratch on your own. Now there is, in fact, a crisis. Therefore, it is necessary to invent novelty” (Serres, 2017, p. 11).

¹ The Self of the artist which I allude to, refers to an understanding of the artistic endeavor according to a singular perspective of the sensation in the encounter with the artistic work, intensifying a movement which aims to become free from internalized sensorial-motor models. In other words, art as power to live, capable of producing subjectivities that cannot stop propagating lines of flight responsible to flee device regulations.

A politics at the service of life's powers implies the death of something within us to free up powers. Producing chaos, immersion in chaos, are fundamental conditions for creating the new. "The devastating force of chaos sweeps and destroys the habitual layers of thought, of affections, of language, causing a void to build singularity from" (Gil, 2018, p. 427).

The Expansive Space of the Dancing Body

Throughout our writing we emphasize the need for a closer look at the issues that spatiality refers to in the current reality. The artist, as we have seen, seems to carry within a mode of acting in the world that intensifies space. When dealing with this body in a state of crisis, the artist is instigated to invent themselves, producing a singular piece whose power reverberates and transforms ways of being and living. However, dealing with space is part of dance's existence condition. Space, in dance, doesn't take place elsewhere beyond where it occurs. In other words, and if so may be said, space is what is being intensified in dance itself –or even, in the movement of its own intensity. From there on, José Gil (2001) emphasizes that what is articulated in dance are not units of movements, but rather entire space areas.

Space, in this sense, enters into the diverse shapes and lines drawn by the body-dancer. Therefore, space is the body's own expansion. Thus, we can say that space is no longer objective or absolute: it is generated with heterogeneous, discontinuous and qualitative features. In other words, space becomes relative to the body-dancer. In the words of José Gil, space becomes part of the danced movement: the dancer "doesn't move in space, segregates, creates space with movement" (Gil, 2001, p. 57). The power of dance seems, then, to acquire the opposite of the common idea of body movement. In other words, it is no longer a question of thinking "the body that moves in space" (notion of physical sciences), but of conceiving "the body that creates space", a body that builds places. Movement creates space. The danced gesture transforms and sculpts space.

The danced movement disturbs, indeed, our common representations of body and space as we usually see them. The

dancing body creates its own space. Which space is that one? Deleuze and Guattari distinguish between two types of spaces, the smooth and the striated: “in the striated, forms organize matter; in the smooth, materials indicate forces or serve them as symptoms” (1997, p. 185). The smooth space is, therefore, above all, a space of forces. It is such space, for its part, which seems to correspond with the space experienced by the body-dancer.

In smooth space, according to Deleuze and Guattari, perception is made up of symptoms and assessments, rather than measurements and properties. Therefore, what occupies the smooth space are the intensities, the winds and noises, the forces and the tactile and sound qualities. For the dancer-body, space is made up of the different places it inhabits, as well as reverberating affections: there is, for example, the warmth of another nearby dancer-body, the brightness coming from windows, the flexible wooden deck all over the floor... These are intensities that make up the smooth space that the body-dancer finds and integrates within itself –together with the forces that cross and constitute it. Thus, the space of the contemporary body-dancer is distinguished from a squared or striated space by metric and objective references, ordered according to a transcendental point of view. It also differs from space as a mere abstract and homogeneous support on which it would move about. The dancer’s space is heterogeneous –to the extent of the differences in intensities that constitute it. In it a *haptic* journey takes place,² that is, it mainly relies on the sensations of the world in its body. This is why smooth space, as Deleuze and Guattari explain, is a “tactile space,” which is, in the first place, “haptic space,” as opposed to “optical” space³. Made up of sensations caused by the environment (such as luminosity coming

2 The expression “haptic” appears for the first time in the studies on aesthetics of the Austrian art historian Alois Riegel. Deleuze appropriates the concept and expands it under his philosophy. Gilles Deleuze and Félix Guattari called haptic vision to an image model that acquires a sense of touch, of proximity, of spatiality, of surface to be traversed. The authors, thus understand haptic as the open sense that doesn’t propose specific forms of interpretation. It is a possible sense for transformation and exploration of new poetics. Touch, as part of haptic sensations, can be understood as the sense of proximity, as well as smell and taste; while vision and hearing would be linked to distance.

3 According to Deleuze and Guattari, haptic “is a better term than tactile, since it doesn’t oppose two sense organs, although it allows us to suppose that the eye itself may have this non-optical function” (1997, p. 203).

from windows, the floor's flexibility, city noise...), the dancer's smooth space is involved in a continuous variation of its orientations, references, and confluences.

Thus, smooth space has the peculiarity of being an intensive rather than extensive space, of distances rather than measurements. The measure is the objective extension, while distance is relative to what covers it. Or, it is, even, a space of affections, rather than properties. It is a field of forces oriented by what is sensitive to it. A luminous, cold, or fluctuating space exists only because it is perceived and created as such by the dancer-body that moves about it. Indeed, through the creation of that moving space composed in this relationship, the production of sensations becomes visible, showing us the set of forces underlying and immanent to the bodies-dancers. Dance has, therefore, such unique nature of giving existence to the invisible, to the impalpable network of relationships between bodies, by having a spatial composition.

Having said this, let us highlight the words of Michel Foucault in the conference given during the time when he was guest professor in Tunisia and published almost twenty years later:

The present age would be perhaps above all the space age. This is the age of simultaneity, this is the age of juxtaposition, the age of near and far, of the side by side, of the dispersed. This is a time when the world is experienced, I believe, less as a great life that unfolds through time than as a network that connects dots and intertwines itself. (Foucault, 2013a, p. 113)

Foucault, with such words, perhaps confirms our hypothesis that space currently demands to be understood in a more urgent way. Dance, certainly, occupies a privileged site in this context:

Dance takes part of something very important, which is movement by which space conquered a place that, before Nietzsche, almost always conceded completely to time, and this is crucial. Surely dance is also time, but it is a time that each moment also opens up as space. It is not linear space. (Nancy, 2004, p. 76)

Besides behaving as space, of showing itself as urgent and necessary in current reality, there is also something very typical to dance of decisive importance because it is an art of the body for the sake of the body. Dance is where the body is. Working on itself is how the body becomes dance.

With regard to the corporal states, their relations with politics and arts, Véronique Fabbri points out that dance manifests more clearly than the other arts what we do with the body: “[Dance] is directly anchored in a body experience, in the subjectivity that dance itself simultaneously reveals and transforms” (Fabbri, 2000, p. 271). Jean-Luc Nancy formulates in different texts important considerations about what separates dance from meaning as well as from signification. For this author, the fact of the body never becomes a means, a vehicle, it is always the immediate thing, something that is folded onto itself. “A way to create meaning immediately with the body” (Nancy, 2004, p. 66).

Now, if Jean Luc-Nancy says that dance is a way of immediately making sense with the body, it is necessary to emphasize the term “immediately”. Nancy refers here not only to the imminent nature of meaning production, but also to the immediacy of dance. Dance is not only an immediate phenomenon in the space-time notion. It is where it is not. In other words, dance is also immediate in a sense that it doesn’t admit a medium. Renouncing to all media in order to produce its sense is typical to this art –distancing itself, therefore, from the signification effect produced by a medium.

The dancer is thus in a self-relationship, without the mediation of a medium. We can say, indeed, that the dancing body is a thinking body, insofar as it refers to itself –a body that doesn’t have any other means than its own. Dance, therefore, is not a representation of thought. Dance itself is thought: a body’s thought. When a movement is danced, thought takes place in the body –a reflection of the body by making itself think. “When I think, I dance” (Monnier and Nancy, 2005, p. 103).

Here it is, once again, a typical spatiality of dance: thought is spatial; deeming that it is spacious, open. The word *pensar* (“to think” in English) comes from the Latin *pensare*, which image refers to hanging, weighing. Thus, weighing things is digging spaces within the act of thinking. Digging, weighing, pondering... Thinking is not

given. As Walter Kohan says, thinking is born, generated, produced from the contingent encounter with such thing that makes us think. “Thinking has to do with favoring the new, and the characteristics of the new, on the contrary, is to induce in thought powers of a totally different model from the one recognized and recognizable” (Kohan, 2003, p. 220). Thinking demands, therefore, a state of attention, an attitude, movement, encounter, experimentation, problematization. To that effect we need to break away, spread out. Therefore, courage is required –a rebellious movement to create spaces. Spaces as aesthetic fissures, as another way of being: desire for presence. That is, the will to reestablish a more sensitive and corporal contact with objects and with images themselves. Rather than a style or way of teaching, it is a new way to get involved with images and the world, another way of being-in-the-world –the likelihood of abandoning all distance, all optical centrality and clarity, to wrap us up in a stream of tactile, haptic impressions. Hence the assertive disposition of José Gil when elaborating the answer to the question about the dancer’s task, says the author: the dancer’s task is to “self-disengage from internalized sensory-motor models” (Gil, 2001, p. 73).

The House: a Wandering of Spaces in Permanent Learning

For many people, perhaps, the first obstacle facing the pandemic is: spending so much time indoors. For artists, perhaps, the first impulse to recognize themselves in another way. The objects that used to make up every-day spaces, maintaining and guaranteeing the usual home functionality, begin to arouse a feeling of foreignness. The perception of things and their role induces invention processes of oneself and the other –separating the strict functionality of objects and dismantling the use of established spaces for proper use. The whole house acts as a desire to reestablish a more sensitive and corporalized contact with objects and images themselves. The house then becomes a place of invention and experimentation. In it, images are not only observed, but they also observe: “it feels like I am observed by images,” says Felipe Querino (in-person interview, September 8, 2020), among the

chosen for Dance in the *I Edital Dendicasa Culture Festival*⁴: *Art from Home to the World*, carried out by the Secretariat of Culture of the State of Ceará (Secult during the month of April 2020).

According to Ernesto Gadelha (2020), *Edital Dendicasa*, as it was known, generated a series of dance works from home: classes, documentaries, choreographic creations⁵. The house establishes an operational structure where objects and places exert and constitute responsive functionalities. Creating a dancing corporality situated in this habitual, every-day, functional space, imposes a displacement since the beginning: the space is first deterritorialized –and shall be radically deterritorialized, thus becoming suitable for experimentation. Therefore, previously, a specific place, delimited by walls, doors, entrances and exits, streets and avenues. Afterwards, atmospheres only.

The house carries within itself an imagery of strict space, with divisions matching the expected response in each specific situation – as support for appropriate solutions according to the emergence of possible problems. This safe space, filled with a certain mental construct that confirms its willingness to assertive decisions, to resolving issues, and fit for calm states, by composing the dancing body in creative processes, it dissolves in a whirlwind of questions, sensations and states of attention –demanding an attentive, concentrated and open attitude– the immersion in chaos, as mentioned before. At home, nothing is solved by being in that bodily state of composition and experimentation. The unleashing of problematizations doesn't end when a solution is found. The house whips, instigates. Confined indoors, following the protocols of home isolation and the Covid-19 infection control, many artists have been busy developing aesthetic projects that, currently, are deeply shaking

4 Held over nineteen days, with a selection process of 400 projects approved among more than 1,700 registered, the Edital Cultura Dendicasa is a specific action in the context of social isolation that greatly impacted the artistic and cultural field, which objective is focused on promoting and setting in motion the artistic, creative and cultural economy of the State in the face of the coronavirus emergency situation and confrontation, encouraging the sustainability of artists, groups, collectives, companies and other professionals and cultural companies in Ceará. Servicing only a part of the applications submitted through language and cultural segment forums, with the purpose to promote artistic content for dissemination on various platforms, Edital had an investment of R\$ 1 million reais from the State Culture Fund. The selected content is available in a platform online. In total, there are more than 7,399 minutes of content, which represents 123 hours of material produced by the participants in different artistic languages. See some of the pieces here: <https://culturadendicasa.secult.ce.gov.br/linguagens-danca-moda-design-fotografia/>

5 For more information visit: <https://culturadendicasa.secult.ce.gov.br/noticia/trilhascul-turais-8-conteudos-de-danca-aulas-coreografias-e-documentario/>

social media. The scene, therefore, is built without limiting walls, and it continues to question the concept of living arts –deemed as direct contact, live, between the public and the artists. Resisting confinement and surviving the web, as well as becoming an event from the collective, the artistic-educational processes of dance reach us as a movement whose venture is that of permanent learning– a practice under the order of the “self”, or, as Foucault liked to enunciate, a work by the self on the self; the meaning of teaching, thought of and practiced in other ways. If, prior to the coronavirus, walls, social media and groups already aimed at displacements in that environment, now, in the face of the pandemic, that path is perhaps the only reality. The *Nodo Coletivo* [*Node Collective*], which emerged in 2019 in the city of Fortaleza, is one of the powerful examples in this context.

1 YEAR of the Collective. If we already had thought, as a collective, on the questions about imagining possible dances with the other, from the viewpoint of the other, in a perspective of exchange, of joint construction, of being together, now it seems that there is an urge to rethink more deeply about the new ways of being connected with the other in dance. We are NODO Coletivo, a collaboration between Colombia and Brazil, we have been operating since April 2019 in the city of Fortaleza. We think through the power that the word *Nodo* has, which can be interpreted as network. We began our path experiencing, among ourselves, technical approaches to contemporary dance floorwork, improvisation, and contact-improvisation. These experiments, however, were gaining new goals, such as dialogue with the city, the concreteness of the city, its available architectures, with the possibilities to practice body work in dialogue with those architectures. We carried out training sessions in some city squares to reflect on such practices. We also organized collective trainings with the desire to summon bodily practitioners in order to experience those technical alternatives with concreteness by our side, in order to collectively build a dialogue in dance. With this, we came to carry out a six-month residency in 2019 at the Karthaz Studio, performing bodily research based on exercises that could present clues for corporal action devices, involving practices of bodily mimesis. In short, actions that are slowly becoming

consolidated and collaborations that were built with the confidence and certainty of making the other visible as a peer, in the same horizontality of doing, and it is through impact that all this could reverberate along with what was learned. (NODO, April 26, 2020)

As a platform for the development of training, sociocultural and artistic projects, Nodo emerged in Colombia by the initiative of Daniela Yara Cantillo Castrillón⁶ in 2018. Since 2019, while in Fortaleza, Yara has directed the collective through diverse actions based on networking strategies, independent projects, collaborations between artists of different nationalities, as well as artistic-educational processes in dance. One of the last works of Nodo is called *Vagamundear*⁷ [*Wandering*], and it was considered by *Edital Dendicasa*.

Vagamundear is walking about with no destination. Walking is the result of a set of intricate dynamic relationships. It occurs simultaneously by suspension and permanence, by anchoring and elevation. One foot remains on the floor while the other hangs in the air, in an unsteady balance. It is a cyclical movement made up of variations of directions, orientations and intensities. In *Vagamundear*, feet move along with the winds and noises, the forces and the tactile and acoustic qualities: constructed as a smooth space (Deleuze and Guattari, 1997). Time seems to be suspended in the middle of a breath that gains space in a movement of hands. The latter seem to survive reality by sliding in a water flow that falls insistently from a bathroom shower. The humidity of the place refers to an interior space, the indoors, while the hands cry out to exit, for the outdoors. In the sequence, the image of a body sitting in a window marks the space between what is seen outside that window and what is inside the house. This image is abruptly interrupted, delimiting

⁶ Colombian Artist. Performer-creator, cultural manager and producer, trained in Performing Arts, Contemporary Dance Option, by the Universidad Distrital Francisco José de Caldas, ASAB Faculty of Arts in Bogotá. She was granted awards by the Ministry of Culture of Colombia for: Colombia-Cuba Professional Internship with the Higher Institute of Arts of Havana (Cuba), National Professional Internship with the Atabaques Cultural Corporation, ICETEX (Colombian Institute of Educational Credit and Technical Studies Abroad) and the Young Talent Scholarship. She is currently General Director of the NODO Cultural and Creative Mediation Platform (Porto Iracema das Artes, 2020).

⁷ *Vagamundear* is available in: <https://culturadendicasa.secult.ce.gov.br/espectaculos/vaga-mundear/>

a non-linear structure –a sort of cut in time, at the insistence of a gaze that pretends to be contemplative. The cut continues into images of spaces traced by feet through encounters, relationships, entrances and exits, comings and goings, repetitions and inventions. In the next scene, a voice intones words that carry scattered meanings, resounding with wandering, in such a roam that de-domesticates the relationship between home and body. Some phrases allow reverberation: “the trace repeats itself”; “gaze of invisible permanence”; “will has been repressed today”; “indoors is noisy, outdoors is acoustic”. Meanwhile, a body dances in restrained movements on the balcony of the house. The scene alternates with feet outlining the interior of the house, describing paths on the floor; but, now, with small jumps –like something choked multiplying in roads that bifurcate, converging, crossing each other in a tangle of possibilities without any end. The bouncing feet continue beyond the door and exit; in front of the dancing body confined on the balcony. At the end, a body in bed insists on sleeping, simultaneously with a voice that reads Fernando Pessoa: “*Porque é que o sono agita*” [“*Why is it that a dream agitates*”] (Pessoa Archive, n.d.) – suspension and permanence, anchoring and elevation. Inside the house, everything can become outside. In permanent learning.

Vagamundear is about rethinking your own space, discovering new things to do, new possible lives. Invaded by silences, by noises, by moments of impotence, of powerful possibilities, to listen to what invades us, what awaits us, and what is possible to live aesthetically in the present. (Secult, 2020)

The pandemic has put us in front of something else, whose problematizations create more questions than answers. As in *Vagamundear*, we keep sensing space, finding exits, lines of flight, building ways to deal with chaos, with void, with the immeasurable. Against this, the construction of a possible space for the effectuation of what may come, a closer look at the issues that spatiality evokes to lend concreteness to reality, becomes necessary. Space, in this sense, intensifies: enters into the diverse forms and lines that make up the processes of subjectivation, the capacity we have not only to transform ourselves, but also the society in which we live in –something that entails assuming the risk.

Certainly, we have always been dealing with risk. However, with the pandemic, the decision-making capacity that we believed we had in life – as a way of preservation, limiting self-indulgence to guarantee permanence,

avoiding transformation— seems to have another disposition. Putting limits to what can be done no longer grants the preservation of a possible future. Therefore, risk is unavoidable. We are just like in *Vagamundear*, sitting by the window, between the sensation of an immense impotence —crossed and defined by risks; feeling insignificant against accelerated changes, especially when dealing daily with technologies; weakened by the absence of face-to-face relationships, in which our body encloses our subjectivity— and the social demand for us to take responsibility for our life and death. Helplessness and responsibility that very well articulate with that state of crisis that leads us through different paths. It is a moment of rupture, which can trigger both a movement of creation and a movement of paralysis —a bifurcation that mirrors the choices made in the record of our existence.

Taking a risk, in this context, implies taking what is unbearable about the real not as an object of denial, as something that must be avoided, must not be experienced, because it harbors disproportionate forces and destabilizing intensities in our present. On the contrary, this risk carries an (ethical) attitude of listening and embracing those forces and intensities that operate in silences, noises, textures, in the experimentation with and in the mutational processes of what is real, even affirming its chance, its contingency, in its positivity, that is, in its virtual power to open up new possibilities.

The dancing body driven by an attentional, concentrated and open attitude, wrapped in a stream of tactile and haptic impressions, “rethinks its own space” —a reflection of the body by making itself think— “discovers new undertakings” and builds “new possible lives.” A wanderer, that body re-sees and discovers itself another through its works. This is the force that potentiates the movement whose path is that of permanent learning, a practice at the self’s level: an attitude that rather than seeking what the body is, that is, a true body, it explores what the body is capable of —in other words, explores its multiple powers of being— a risky, dangerous experiment, since it leaves out the doubtful comfort of what is already had, whose force does not blend with simply preserving what already exists, with the mere conformity of what has already been instituted, and by repeating the same thing; betting on a greater possible desire to enhance life, differentiating it, multiplying it, turning it joyful, despite its inherent tragedy. Perhaps there lies what the non-dancing spectator is looking for or touches; to reactivate his/her own powers for dance.

Reference List:

- Arquivo Pessoa [Arquivo Pessoa]. (s.f.). *Porque é que um sono agita*.
<http://arquivopessoa.net/textos/2219>
- Borges, J. L. (1995). *Ficcões*. São Paulo: Globo.
- Brown, W. (2019). *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Editora Filosófica Politeia.
- Courtine, J-J. (2016). *História do rosto: exprimir e calar as emoções*. Petrópolis-RJ: Vozes.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: vol 5*. São Paulo: Ed 34.
- Fabbri, V. (2000). Danse contemporaine et disparition. In Brossat, Alain, Déotte, Jean-Louis (dir.). *L'époque de La disparition*. Paris: L'Harmattan.
- Fischer, M. (2009). *Jean-Luc Nancy: la danse comme pensée*. In: Gioffredi, Paule (dir.). *À la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistance*. Paris: L'Harmattan.
- Foucault, M. (2013a). *De espaços outros*. *Estudos Avançados*, 27(79), 113-122. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>
- _____. (2013b). *O corpo utópico; as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.
- Gadelha, E. (2020). *#TrilhasCulturais 8 conteúdos de Dança: aulas, coreografias e documentário*. Cultura Dendicasa. (July 10th, 2020). <https://culturadendicasa.secult.ce.gov.br/noticia/trilhasculturais-8-conteudos-de-danca-aulas-coreografias-e-documentario/>
- Gil, J. (2018). *Caos e ritmo*. Portugal: Relógio D'Água.
- _____. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água.

- _____ (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Harari, Y. N. (March 20th, 2020). *The World After Coronavirus*. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/19d90308-6858-11ea-a3c9-1fe6fedcca75>
- Kastrup, V. (2001). *Aprendizagem, arte e invenção*. *Psicologia em Estudo*, 6(1), 17-27. <https://doi.org/10.1590/S1413-73722001000100003>
- Kohan, W. O. (2003). *Infância. Entre educação e filosofia*. Belo Horizonte: Autentica.
- Kumar, K. (1987). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lesage, B. (1993). “La danse – fondamental et universel: le corps (é) mouvant”. In: *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse, colloque du Collège International de Philosophie*. Paris: Germs.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições.
- Monnier, M., & Nancy, J-L. (2005). *Allitérations: conversations sur la dance*. Paris: Galilée.
- Nancy, J. L. (1993). *Le sens du monde*. Paris: Galilée.
- _____ (2004). “Entretien avec Jean-Luc Nancy”. In: *Rue Descartes n° 44 Penser la danse contemporaine*. Paris: PU.
- NODO [@nodo]. (April 26th, 2020). *1 ANO do Coletivo*. Instagram. https://www.instagram.com/p/B_dr5HdlXql/?igshid=1rqsfkfftrsas
- Porto Iracema das Artes, Escola de Formação e Criação do Ceará. (February 21st, 2020). *Arte e América Latina serão tema de roda de conversa no Porto Iracema das Artes*. <http://www.portoiracemadasartes.org.br/arte-e-america-latina-serao-tema-de-roda-de-conversa-no-porto-iracema-das-artes/>
- Querino, F. (September 8th, 2020). *I Edital Festival Cultura Dendicasa*. (Interview granted to Primo, R.).

- Secult Ceará. (June 10th, 2020). *Vagamundear*. [Video file]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=tVgLmSz2ToY&feature=emb_logo
- Sennet, R. (2001). *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record.
- Serres, M. (2017). *Tempo de crise. O que a crise financeira trouxe à tona e como reinventar nossa vida e o futuro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Sibilia, P. (2012). *Redes ou paredes: a escola em tempos de dispersão*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Souza, J. & Venturini, J. (June, 2020). *Tecnologias e Covid-19 no Brasil: vigilância e desigualdade social na periferia do capitalismo*. <https://br.boell.org/pt-br/2020/06/04/tecnologias-e-covid-19-no-brasil-vigilancia-e-desigualdade-social-na-periferia-do>
- Vagamundear. (2020). <https://culturadendicasa.secult.ce.gov.br/espeticulos/vagamundear/>
- Žižek, S. (2017). *Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito*. Rio de Janeiro: Zahar.

Tangled in a Body-Writing-Orality Before the Neoliberal Liturgy¹

Natalia Orozco Lucena
Independent researcher, Colombia

Keeping up with such time and such care to tell in the best possible way what is chocking and producing a lump in the throat, and, above all, what is arising before that so that life recovers a balance; wouldn't that be the task of thought itself? Wouldn't its micropolitical power be exactly in that? Wouldn't that be what defines and guarantees its ethics? And, in a broader sense, wouldn't that be what a life's work ultimately consists of? (Rolnik, 2019, p.19)

In the Posture I Find my Contradiction

This writing has begun some five times. This has happened, for sure, due to my constant struggle with letters, and also because the current scenario is not properly an event, a limitless perplexity, but the incandescent reflection of what we saw coming yet we made an

1 This writing is woven from two simultaneous voices: the one found in the body of the present text and another interspersed in the text and framed by a gray box. Likewise, it is written by Earth which provides me with the crowd of thinking and performing voices, which, from now on, shall be mentioned here in harmony with the time of their appearance. I want to thank Rodrigo Estrada, Colombian friend, choreographer, writer, and dancer, who accompanied me to unravel my tangled writing in order to circulate with more air between the letters, the silences, the rages, and the dance.

effort not to attend. This writing starts many times because in each paragraph somebody or something appears to interrupt; humans appear, and often plants, and even the gods who some other time occupied my curiosity, but whose presence is now blurred by earth's veracity. So then I let myself shape by the women who now speak to my ear, and their questions make me start time and time again; like the sirens to Butes, they make me exercise the politics of dance: "And what is music? The dance. And what is dance? The desire to rise irrepressible" (Pascal, 2011, p. 21)².

Times of emergency, the present time in crisis, the sprouting of all kind of reactive forces, and the conditions in which life has become unlivable are problems that thinkers-weavers have placed over our actions long before this urgent year of 2020. The pandemic makes us think on the social, ethical and ecological agony –an agony of global scope–, therefore I am reluctant to reduce the pandemic to the violent expansion of the virus, which has undoubtedly frightened our bodies and installed a massive and untimely death, stopping mourning and their necessary experience to coexist with loss.

Facing an agonizing world, Donna Haraway (2019) invites us to *stay with the problem*, to learn to be truly present as mortal critters interlaced to a multitude of unfinished configurations of places, times, matters, meanings; faced with speech that becomes entangled in the rhetorical makeup of domination, Silvia Rivera Cusicanqui (2018) whispers in my ear that the issue is the body of the word and the gesture of placing the voice; in the midst of the global reactive convulsion by capitalist and neoliberal domains, Suely Rolnik (2019) challenges my "artistic" micropolitics, pointing out with her red mouth the right to life as a creative power, as social dramaturgy to re-appropriate the vital forces expropriated by the colonial-capitalist regime; and the inescapable relationship that Judith Butler's (2017) writing weaves

² "It turns out that Jason's travel precedes the old world. This myth is much older than the songs that tell the navigation of Ulises.

Homer said that sirens filled Ulises' soul with a *desire to listen* in pure state. Apollonius says, with even more radicalism, that Sirens fill Bute's most archaic soul with a *desire to come near* in pure state.

They enchant the young Argonaut with an attraction to pull him towards them.

Was ist Musik? Tanz.

And what is music? Dance.

And what is dance?

The desire to rise irrepressible". (Pascal, 2011, p. 21)

between thought, performativity and politics encourages me to insist on what is there still possible to make emerge³.

Attentions to the ear may have been because the emanating provocations can rebound in spaces that other women, allies of my existence, have opened for me to slowly spin between the word, the movement and life, in the middle of this immeasurable 2020. Thus, I offer this writing to three women of Colombian dance, to Sofía Mejía, Bellaluz Gutiérrez and Margarita Roa, who, from the territories of culture, creativity and pedagogy, have been generators of constant openings, and now their expanded dance resists to disappear, grabbing life from its always possible and impertinent connections⁴.

The fact of mentioning so many women at the beginning of this writing might be arrogant for one^x or two^x; a disparity in epistemological grounds; an early warning of the feminist spirit of what is aimed to be addressed. The mention is rather an insurrection, a vital need to accentuate my inability to drift alone and understand that, both the concerns and the possibilities that each connection has provided me, have only activated life in times of uncertainty, and embrace what happens when confinement and distancing policies become a cruelty mandate in the configuration of an extremely unequal world. I wonder, hand in hand with Butler (2017), if, despite the confinement and the installation of police control over the movement and the bodies, we can still create new sensitive structures of resistance and assemblage⁵.

3 Throughout the text these four thinkers have created connections with dance, and have allowed me to consider reflections on dance public policies in Colombia, since it involves me as dance maker and as a living person in search of other possible assemblages between body, place, life, thought and collectivity. At the end of the article, I refer the texts of the authors who accompanied the reflection while developing this text.

4 Sofía Mejía, Colombian choreographer, dancer of contemporary dance, interdisciplinary artist, and art manager. Currently, she is a full-time educator in subjects related to the body and performance, and director of the University Well-Being Culture Division of the National University of Colombia.

Margarita Roa Vargas is a choreographer, dancer, and contemporary dance researcher. She is currently editor of the performing arts magazine <http://www.elcuerpoespin.com.co/>, professor at Arte Danzario of the School of Arts of the Universidad Distrital in Bogotá, Colombia, and performs dance projects independently.

Bellaluz Gutiérrez de la Torre is co-founder of the Danza Común Foundation and at the moment she is director and dancer of the Danza Común company. She is trained as a contemporary dance performer under Danza Común company's training program and at the National Dance Center in Paris.

^x Refer to "Preface to the translation", where the use of this asterisk is explained in support of the inclusive language chosen by the author.

5 When Butler distrusts the notion of democracy as an expression of an emerging majority, she asks herself: what is it that truly keeps a group together? Which are the common demands? What do they consider unfair and unacceptable from the vital point of view?

These voices and pivot bodies have set in motion a thinking craft about the constant becoming of life anchored to dance and its porous ways of grasping my body. Although I write from a *position*, I try to be more aware of *the postural* of my words, to the supports that enable the movement of my enunciation. The threads that weave this writing body came from many places, orders, times and experiences, and surely from many oblivions; certainly their disparity causes one or two knots. I have always required contradiction in order to dance and write, because it has allowed me to face the lump in the throat and, every so often, nesting the consonant word with this rabid body that dance makes me dance.

This moment called “pandemic”, however, was imposed on me after a series of decisions, mine and of others, which made me return to planting, to composting, to knitting, and therefore to the body, love, friendship and writing. Thinking along with Boaventura de Sousa Santos (2010), an artisanal and rearguard movement occurs, flows, incurs and slips through this writing; existence is put into words, no more than by the condition of being an involved female witness. To join myself this polyphony of voices and screams that the editors have raised, wrapping us around provocative questions⁶ about the current tangle of dance, politics, precariousness, body, confinement, virus, pandemic, structural violence, suspicions, uncertainties, territories, memories, among others, is an opportunity to untie the lump in the throat, to attend to the sediment, to make myself a slit through which

What changes can a collective vision of things motivate? Perhaps these questions allow to advance, as she mentions, in different ways of thinking and to create spaces for deliberation, when the gathering place is denied. A body deprived of mobility is a body deprived of other rights, including assembly. And, therefore, considering the power to act from the very vulnerability of the bodies as an agency capacity is already a way of intuiting new sensitive infrastructures.

6 Editors Hayde Lachino (Mexico) and Lúcia Matos (UFBA - Brazil) of the first volume *Dance in times of crisis and re(ex)istence/resistance* from the collection *Compositions for Dissent: Ibero American Perspectives on Dance* provoked this writing from various concerns, of which I bring those that mobilized my entanglement:

-How to enhance the role of art, in general, and dance in times of catastrophes resulting from neoliberalism? How to reflect on the differences of the dancing body in times of crisis and pandemic, whose embodied experiences, in their singularities, have become raveled by social, political, economic, educational, cultural, as well as access inequalities to existing health systems in Latin American countries? To what extent is this universal?

-What micropolitics stem from artistic practices as a result of different crisis scenarios?

-In the field of macropolitics within Latin American contexts, do cultural and educational policies –in the face of different crises, including the pandemic–, describe possible solutions in relation to labor and precariousness in the field of dance?

-To what extent the states of crisis –political, economic and social– have strained dance creation in Latin America?

to look back and exercise a *deep* theoretical labor which allows me to place again the present body.

I could name my *position* through my geo-referencing, saying that I am a Colombian white woman in search of the traces of the indigenous Lucenas of Tolima, from where part of my family possibly comes; a dance maker, mother, nurtured by the milk of a middle-class family in Bogota; who through encounters with books and certain music, at the end of my adolescence, I came across with philosophy and dance; that, between knowledge and dance nomadisms from the global north, and loving migrations, I stumbled upon contemporary dance; that stumbling with improvisation dislodged me from what was “my duty” as a dancer, and the voice, impertinent as always, thundered on my speech and made me an appointment with psychoanalysis and with its insistence to surround the trace; and that today (actually, since a long time ago...) my *position* is misplaced, following the information that comes to me from the postural, from the South, but also the one that doesn't come to me, which I don't manage to recognize, as if a great oblivion or absence constituted a significant part of my identity. This misplacement has been, nevertheless, a move for performing life, for preferring the poetic fermentations of the disparate against the pasteurized asepsis of clairvoyance.

Years run, but time refuses to pass with the same speed, and, worse still, it resists the sequential order of the number, for the first thing that surely happened is now the ending of the story and, therefore, a possible beginning. For now, I remember that thirty-eight years ago, in the eighties, my family and I lived on the slopes of the city of Bogota, in the town of Usaquen, and I remember that every week José, the man with the cows, arrived to my house with the milk pot just milked by him in the barn at the corner. I remember its foamy texture, but above all I remember a childhood filled with the taste of hot milk with panela, cold milk with a guava jelly, milk in banana sorbet, milk with bread in the afternoon, milk cream, rice pudding; we were dairy people. The years passed very fast. The time that my memory keeps of those childhood years is fantastic: playing hide-and-seek while a man in a white shirt hid two meters from my hiding place because of something he had just done; a tree creaking in my window and Flaco Agudelo (a Colombian comedian) coming out from there; my

brothers and I climbing the giant trees where we invented ourselves houses; the pear trees of Doña Pina, a bad-tempered and stingy lady; the chickens that they gave us and a few days later died due to a heavy rainfall... José was not seen anymore, much less his milk; the barn at the corner soon became an apartment building, and Cedritos gradually became a middle-class neighborhood in Bogota. Milk was no longer available on the street corner but at Don José's store, because since I was a teen it was said that freshly milked milk was very harmful to digestion and that pasteurized milk kept its nutritional configuration intact and it came *cleaner*. The principle of prophylaxis was integrated into the different *comings and goings* of everyday life. The milk from the Don's store lacked the texture of José's milk and soon my taste for milk was gone and, in my late teens, I stopped drinking it. My stumbling with dance and philosophy introduced me without knowing to new asepsies, such as that dance performed in the center of the country was professional and that the history of thought came from the Greeks. How did an abjection for harmless milk get implanted? How much prophylaxis has been exerted in my memory, to impose a demand on what is not lacked of and to repress what vitalizes without restriction? What part of this story still insists on not being told? Or, what insists on not being told? How was it that knowing me (?) as a laywoman, the orange liturgy imposed itself as my redemption?

This preference doesn't suppose an innocence, quite the opposite, and, staying with the problem, *implies a risky proposition in an incessant relational historical contingency*, since this time makes us "think along with" (Haraway, 2019). Therefore, with Haraway I try to address the subjects I think about, the stories I tell, the relationships I make, the descriptions I write, avoiding the danger of generality. All of this matters, and then the writing time slows down, and it would seem that, just as when we slow down our pace, I feel the imbalance once more. Seismographing the movement of writing as that of dancing at the very moment it takes place is perhaps the way I have found to trace the knots that imprison air and voice.

There is a story which is being written simultaneously and, in this text, appears every so often next to this letter. That story is told intertwined in this postural text, because it is a source and like all

sources it is going to give itself permission to start over and over again so as not to forget that the small impulses of this writing, like those of the body, are present and insist on moving us in some direction. At the bottom of these two stories, I specifically share the references and voices of the others^x with whom^x I try to emerge through this writing.

The Orange Liturgy of the Cultural Redemption

In order to introduce the issue of orange economy⁷ in Colombia I have to try to follow the pattern that its strange *innovative* force weaves into the fibers of dance and the country's artistic and cultural movements and, therefore, organize the rage that its enunciation produces in me from the outset. The sustainability strategies of the artistic and cultural practices in the country, expressed in national public policies, are not separated from the globalization processes which, since the 1960s, have urgently integrated culture into the strategy for global economic development. Since the beginning of the Ministry of Culture of Colombia (1997), a diversity of sectorial policies around the economy-culture relationship have been enunciated under the transnational conceptualization of *cultural entrepreneurship, creative and cultural industries, creative economy*, among others. This relationship between economy and culture was empowered in the 1970s, when UNESCO's totalizing discourses were accentuated by promoting international cultural cooperation, world heritage sites and the coordination of cultural development with global development. Therefore, the processes for cultural institutionalization in Latin America do not remain defenseless before these mandates. Colombia, participant in the World Conference on Culture in Venice (1970), would be in tune with the idea of "culture" insertion in the country's economic development, and continue to strengthen the process of "culture" institutionalization, which, in 1997, was consolidated with the creation of the Ministry of Culture of

⁷ According to the definition given by the Ministry of Culture of Colombia, the orange economy is "a development model in which cultural diversity and creativity are pillars of the country's social and economic transformation, coming from the regions. This model has tools for cultural, social, and economic development. It is based on the creation, production, and distribution of cultural and creative goods and services, which can be protected by intellectual property rights." From: <https://economianaranja.gov.co/abc-economia-naranja/>

Colombia. This consolidation would occur after the process of the National Constituent Assembly that promulgated and sanctioned the Political Constitution of Colombia of 1991, and in which Colombia was declared for the first time as a social state based on the rule of law. Nevertheless, the alignment with the globalizing forces of economic development under asymmetric conditions will give shape to a cultural institutional structure more consistent with the transnational mandate than with the country's multicultural processes. The globalizing economic development model of the 1970s, recognized culture as a strategy for human development and, therefore, as an opportunity for expansion of the capitalist economic model⁸. Now, with the implementation of the National Development Plan of Colombia, *Pacto por Colombia, pacto por la equidad (Pact for Colombia, pact for equity)* (2018-2022), the orange economy is understood as a fundamental pillar for the strengthening of the national economy. The economic capital of the orange economy focuses in the country's artistic, creative, and technologic potential.

The orange spark has not arrived suddenly then with the government of Iván Duque (2018-2022), nor has social distancing with the pandemic. As has been noted, a previous and globalizing ground had to be laid in order for the artistic and cultural movements to see more clearly now the lines that separate their cultural and interdependent processes from the institutional implementations of national order, which are increasingly moving away from the policy of life's dignity, of cultural rights, to deploy credit strategies as public culture policy, which maintain and strengthen the logics of subordination, asymmetry, inequality and precariousness of the country's cultural and artistic agents. However, the mandate of *wealth generation* is celebrated by other productive sectors of the country with great fanfare.

Now, some forms of enunciation have accompanied the discourse of the Orange Economy so that its installation may be consolidated as "the way" to face the precariousness of arts and cultural movements in Colombia. I go back to the source again. Changing cow's milk for pasteurized milk didn't respond to an isolated public health purpose, but was integrated into a larger economic project, the gestation of a

⁸ To get a broader contextualization of the cultural policy in Colombia between the sixties and seventies, refer to the Compendio de Políticas Culturales, Ministerio de Cultura, República de Colombia (Compendium of Cultural Policies, Ministry of Culture, Republic of Colombia), compiled by Colombian researcher German Rey. From: <https://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%AADticas-Culturales.pdf>

middle class that had to go into debt to strengthen the urban expansion processes of cities. The automatic voices of orange preaching and its *DNA or Orange Development Areas* thunder at me. José, the one with the cows, was never seen again in Cedritos; my family had to leave in the late nineties and the construction business was very prosperous in this part of the city. We couldn't imagine how urban infrastructure projects would soon become *the innovation* in cultural policies, as cement would become the poetics of cultural public policy, so present nowadays in this so-called Colombian nation⁹.

The Colombian public institutionalization that triggers the cultural and artistic field is relatively young regarding the artistic and cultural assemblages that have been sustained in some corners of the country, as well as to the institutional public bets that have been exerted since the 1950s in various countries of Central and South America. Going back to the sixties and seventies, and influenced by the French ministerial model of culture and by UNESCO's guidelines, Latin America would enter in what Juan Luis Mejía, researcher and cultural advisor in Colombia, calls a "new rationality of the state"¹⁰. Diverse cultural institutions that began to take shape since the XVII century, such as libraries, theaters, museums, archives, among others, would be grouped into a single organization. And this new rationality, demanded by European logics such as UNESCO and the French Ministry of Culture, would distribute cultural action in three areas: conservation of the cultural heritage, promotion of the arts and cultural dissemination. With this re-grouping of cultural action, secretaries, undersecretaries, and vice ministries of culture began to be created in various Latin American contexts. In the Colombian case, it was at the end of the sixties, in 1968, that the Colombian Institute of Culture (Colcultura, in Spanish) was created, but as an entity attached to the Ministry of Education. And it was only until 1997 that a national state entity was created for the cultural and artistic development of the country: the Ministry of

⁹ The words in italics used in this paragraph are taken from the digital document *Política Integral - Economía Naranja – Colombia* (Comprehensive Politics - Orange Economy – Colombia). From: <https://economianaranja.gov.co/media/44plbwkr/bases-conceptuales-econom%C3%ADa-naranja.pdf>

¹⁰ To get a broader contextualization of cultural policy in Latin America, refer to the *Compendio de Políticas Culturales, Ministerio de Cultura, República de Colombia* (Compendium of Cultural Policies, Ministry of Culture, Republic of Colombia), compiled by Colombian researcher German Rey. From: <https://www.mincultura.gov.co/areas/fo-mento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf>

Culture of Colombia. This birth under the slopes of the education sector would make cultural institutionalism grow and feed on the structuring inequalities that operate in education and are related to the formation of a centralist state, in which the distribution of opportunities is crossed by a matter of race, class and gender.

In 1991, the Political Constitution of Colombia established the Social State based on the Rule of Law which enunciates culture as a fundamental right and proclaims the recognition of the country's cultural diversity; six years later, with Law 397 of August 7 of 1997, the Ministry of Culture of Colombia was created. From the start, a clear differentiation between policies for the conservation and safeguarding of cultural heritage, and policies to promote free-thinking and cultural and artistic diversity, tuned the two dimensions that would allow the integration of capitalist logics into cultural institutions: identity and economy. Thus, the urgent economic opening of the country in the 1990s didn't go unnoticed in the consolidation of the cultural public policy and, therefore, different ways to economically boost the arts and culture already included the credit strategy as a way to promote the artistic and cultural activity of the country¹¹.

Without trying to make a balance of cultural public policy, during these twenty-three years of institutional deployment at a national, territorial and local levels, I can see, as an implicated female witness, that the path of insistence, rather individual than collective, has managed to put on the public agenda needs regarding production, which have activated different agencies in the cultural and artistic field. However, what has managed to position itself is what has been at the base of institutionality: identity and economy. Life, the one that is gestated and protected in the threads of *artivisms*¹² and cultural movements, the one that strips its rage by assembling reciprocity, the return of what is consumed, productive autonomy, aesthetic sovereignties, couldn't take place in the conservative binary of the

11 With Law 397 of 1997, the Colombian State, in accordance with the Political Constitution of Colombia, sanctioned the formation of the Ministry of Culture of Colombia, and the norms related to cultural heritage, the promotion and stimulus of culture were pronounced. For more details visit the following link: <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=337>

12 *Artivism* is a term that I borrow from the text of Karina Bidaseca's "Armas Carnales" (Bodily Weapons), with which Bidaseca accentuates the feminist activisms of the artists from the South and their need to locate the body-bio-policies of their artistic actions (Bidaseca, 2018, p. 24).

market; moreover, for institutionality, this life lacks something that doesn't make its legitimacy possible: its formalization. In Colombia, for a long time, the argument of precariousness given by cultural institutions is the lack of formalization of cultural players. And formalization is a claim that, from public administration –of which I was a part–, demands the duty to configure legal existences that would allow entering into the competition dynamics inherent to market circuits. But this demand, first, is clearly exclusive as it doesn't take into account the structural asymmetries of Colombian society arising from vital minimums for the entire population, the armed conflict, forced displacement, large gaps in access to education, job development, and to a decent life; and second, it is violently oppressive by configuring itself only in accordance with market forces. Bodies have resorted to dance to launch a rite-outcry of existence, to be seen, to be heard, to be touched, and this existence, like so many others, is denied when the vital urgency is put solely in a market key. In a Social State based on the Rule of Law, shouldn't formalization be rather a right? A right to the vital minimum? A duty of the State to recognize the agents and movements that support the country's cultural network? Such recognition that is not merely simplified as an increase in budgets for the promotion of the arts and "culture" or cultural sustainability from the exclusive perspective of debt? The demand for formalization by the institution is, in this sense, consistent with the generation of wealth of the capitalist model and that today is dressed in orange; the demand for formalization doesn't advocate the recognition of a vital field configured by aesthetic, epistemological and economic sovereignties; it doesn't stand for the plurality of life forms that are involved in what we understand as cultural and artistic movements, which define their production methods, are configured in the midst of epistemological, diverse, changing and sensitive entanglements. The formalization demanded is nowadays, more than ever, a forced exercise of adaptation to the rules of the globalized market and with it, a continuous disappearance of multiple cultural and artistic processes¹³.

¹³ "It can be said that culture allows communities to be more resilient; when strengthening local identity and values, there is a possibility to adapt the globalized market into the terms of the communities and take advantage of it. A greater awareness of cultural values allows people to become agents of their own development." National Council of Orange Economy (2020). Chap. 2 Pillars for a policy of sustainability of culture and creativity. Política Integral - Economía Naranja – Colombia (p. 15). From: <https://economy-anaranja.gov.co/media/44plbwkr/bases-conceptuales-econom%C3%ADa-naranja.pdf>

Two fantasies are in dispute and the wishes are opposed. The colonial fantasy of commercializing culture and the fantasy of emancipating life from historically and economically imposed models in force in our desires. We learned to look outwards, that is, to desire expanding ourselves, like roads or infrastructures, in the midst of a discriminated social precariousness that a sector could not solve without a truly State action consistent with the polyphony of cultural and social realities.

While our eyes at all times gaze *beyond* and exert a tyranny over the other senses, the possibility of a life here and now is annulled, a life mended with our own cords and, therefore, worth living. Since the formation of the Ministry of Culture of Colombia until now, the pillars of heritage preservation and the promotion of the arts and culture are estimated under the identity-economy binarity. From this moment onward, the demand for *the formalization of cultural agents*, by a State that since its onset placed a capitalist economic model on the horizon of development, makes sense.

This model underlying in public policies, tuned with the necessary intonation of cultural rights and duties, tends from time to time to focus on cultural assemblages in order to find convergence points; however, the institutional gentrification of cultural matters, its center-periphery configuration, grew without ears to listen, nor skin to touch the polymorphous density of the Colombian territory, the creative and affective *rebellions*, the aesthetic, ethical, and political sovereignties of the multiple ways of creating community from the cultural and artistic work of this territory. This form of institutionality cannot be allied with life that emerges in rhizomatic forms, since its commitment to settle an identity that is kind to market forces doesn't have time to become entangled, to ferment along with the artisanal making of the sensitive and invisible processes that perform and make life livable (Haraway, 2019)¹⁴.

14 Returning to what Hanna Arendt could see in Eichmann's condition, a criminal from the Nazi war, his inability to make present to himself what was absent, his ordinary negligence, Haraway adds that Eichmann was someone "who cannot be a walker, that he cannot be entangled, that he cannot trace the lines of living and dying, that he cannot cultivate responsibility, that he cannot realize what he is doing towards himself, that he cannot live in consequence or with the consequences, that he cannot make compost. For Eichmann, purpose was important, duty was important, but not therefore the world" (Haraway, 2019, p. 67).

Getting back to the milk tale seems a necessity on this writing in order to point out in an urgent way the difference between the disparity that collides when the intensities of contradiction are maintained in the encounter of two or more forces, and the imposture of the sparks of innovation in which we found forces that are introduced to us as necessary and redeeming, creating deficiencies, disguising violence, and installing the oblivion of remoteness, to request the invention of new fantasies. Like many Colombian middle-class families in the 1990s, my father and my mother soon got out from such urbanization projects designed for *the happiness of debt*. As to me, on the other hand, dance soon took me out of the house. Between dancing and thinking I moved away from family, professional and disciplinary pasteurization. But as it will surely continue happening until I die, after a while I realized that the routes that I traveled between sensible and epistemological didn't free me from the prophylaxis that I was trying to flee from, because in the fantasies that were produced by the dance I danced and the philosophy I consumed, *the creative districts of happiness* filtered, which colored my desires *to be a dancer and to be a philosopher*. Contemporaneously, perhaps not at the same time, *contact improvisation* entangled me and demanded, from me, attention, to sharpen the outbreak of the body which sees by touching, listens by silencing, creates by perceiving. Contact improvisation entangled me; it entertained me with its insistence to move(me) along with another one^x and to shift my will towards the listening of the third point, where the forces of the bodies meet, become separated; attend to the third point to plant the encounter amid the stumbling that involves the assemblage of a movement. In contact improvisation, the resistance between two or more forces, between two or more bodies, is necessary to get out of the usual and let ourselves be traversed by what is yet to come. Getting tangled with other bodies to move was distancing me from disciplinary prophylaxis, and dancing without fully managing the functioning of my body invited me to trace the lines of encounter and separation with the others. Some sort of synaesthetic anarchy was installing a need to make myself responsible and loyal with the uncertainty of *doing by listening and listening by doing*. Only until very recently did I know that *Mutual Aid, a Factor of Evolution* by Piotr Kropotkin (1842-1921) was in the hands of the inventor of contact improvisation, Steve Paxton (Phoenix, 1939), and such possession can

only be the echo of the search for a dance of reciprocity, for a dance that can be organized right there while dancing, one that doesn't have a plan to previously manage movement but, while it moves, it gets organized. A dance that reverberates within me, not by "the scenic designs" of good products, but the voices of this absurd war, with the violence exerted through hunger, corruption, neglect, with the truth that my own body was colonized by my head; and then, Paxton's *small dance* emerged as I read in Alfredo Molano that *listening is a forgotten way to see*.

Dance saves me... I heard it in so many different ways while I was accompanying management attempts in the public sector; while I debated to the bone about how to find forms of organization and promotion that didn't necessarily impose on us the formalization mandate, the reduction of wealth to the market, the look beyond (the pond, the urgency of decentralizing public administration *and to reach the territories*; and now I can notice that as long as this identity-economy structure continues to support the cultural institutional framework, a true decentralization appears as failed. As long as this binarity exists, the notion of *reaching* the territories that aren't *reached* yet, so used by public and private cultural agents, exposes our colonial desire to continue conquering. In order to *arrive* a starting point different from the arrival point is needed; it is necessary to preconceive that my presence becomes essential *everywhere* because I'm able to design solutions prior to the entanglement with a certain place. Authentic decentralization comes from the decentralized power of *stop doing* while ensuring its doing and its care. To decentralize without the fantasy of the orange *redemption* but with the *responsability*¹⁵ exerted in a place *intertwined with natures, cultures, people, objects, times and memories*. The liturgy has deeply penetrated our bones, although we may believe that redeeming gods such as the orange economy no longer occupy our curiosity. Urban expansion reached the institutional corners where culture has its place and made us wait for the redemption of monetization. Let's go back to the milk story, for I ask myself: how is it that today our voice is raised only to ask for more budget and with it serve the lying promises of modern progress? How is it that today we

¹⁵ "Becoming with, not becoming, is the name of the game; becoming is how associated beings become capable, in Vinciane Despret's terms. Ontologically heterogeneous associated beings become what they are in a configuration of the semiotic-material-relational world. Natures, cultures, subjects and objects do not preexist the interlaced configurations of the world" (Haraway, 2019, p. 35).

foreclose the body of the word, the dialogue, the outcry for the vital agitation that reveals our interdependence? I am writing after listening a public hearing about the state of emergency of the cultural sector in Colombia. There, in that nonexistent dialogue, the ruling negligence, but also the simplification of the issue into the absence of a budget, doesn't give place to the vital upheaval that arts and cultures embody. And there is no room, because in this identity-economy binarity, two things must be confiscated, kept hidden or disguised very well: memory and time.

Listening is a Forgotten Way to See

Now I remember that the last time I listened to Alfredo Molano¹⁶, he was talking about the river, the Magdalena River, those yellow waters full of sediments. And his interlocutor wondered: how was it that we had learned to draw rivers with blue? And his question thunders at me when he asks: how blue have the rivers of my memory, those of dance, those of my country been configured?

The binarity of economy and identity, planted since the beginning of cultural institutionality, today reaps its fruits by restructuring the organization chart of the Ministry of Culture of Colombia, generated under decree 2120 of November 15 of 2018, and the implementation of the orange economy as *new* cultural ontology¹⁷. We already know it isn't new. With this decree two vice ministries are implemented, which allows the assignation of functions corresponding to the management of Creativity and orange economy and to the management of Regional Development and Heritage. This function distribution will allow the mentioned first vice-ministry to promote new *innovations*: the expansion of the notion of culture to potentially monetizable sectors; in addition to arts (performing and visual), heritage, tourism, education, publishing, phonography and audiovisuals, as cultural agents shall also be considered digital media, design and advertising. Likewise, new enunciations shall transform the notion of promoting. For the artistic and cultural community, promotion, although always insufficient, is still the institutional mechanism to recognize and value the exercise of artistic and cultural

¹⁶ Colombian sociologist, journalist, and writer (1944-2019).

¹⁷ For more details, see Decree 2120 of 2018: <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocumento.asp?id=30035941>

practice in the country through technical, technological and financial resources, as well as public and private joint responsibilities. The new orange enunciations as to cultural rights prioritize *decent work and the generation of economic opportunities* (National Council of Orange Economy, 2020) of the cultural sector, in which promotion, as the guarantor of cultural rights and generator of wealth, prioritizes credit incentives, tax benefits from intersectoriality and foreign investments that exponentially increase the generation of monetary wealth ~~with~~¹⁸ through “culture.” And in these new institutional enunciations and reorganizations, in cooperation with *decent work*, an aseptic one, memory continues wearing blue.

So far I have resisted to make the quote explicit in writing because I try to get tangled with others’ to *think with*. However, here I must make an exception and interrupt the stitch that knits front and back. Mario Rufer, Argentine historian, resident in Mexico and heritage, archive, and public memory researcher, affirms the following, regarding heritage in traditional, ethnographic or community museography, (allowing me to think about the memory process that has been shaped during these years of cultural public institutionality in Colombia):

I seriously think that a museum of tradition, or ethnographic, or about community, can respond today to four narrative forces: epics, the monument, the relic or memory. Regarding the first one, a closed tale prevents reformulation, temporal intervention and subjective experience (we could say that it is the narrative of the conquest in the National Museum of Anthropology). The second one raises the dead glories that are defined as “ancestor”, but without explaining the process that killed them (this is the archaeological narrative in the same museum). The third one is a more recent novelty as a discourse of diversity: it is a narrative that exposes different culture as a *living witness* of national plurality. In doing so, it extols the “beauty” of that plurality. However, the relic narrative leaves two things intact: on the one hand, the silence about the hierarchy and the racialization of that object-culture that comes from another time, with a beauty that stands only in the cabinet and asepsis. On the other hand, it also leaves the suture of power unscathed: as we said, the relic

18 Crossed out by author.

only exists when an authority dictates the *religio*, the bond. That authority still is the State which, by embellishing, acts and by naming, as in all history, conquers and extends sovereignty. (Rufer, 2018, p. 164)

In the state of things that the orange economy accentuates, and taking Mario Rufer's hand, memory is seen as *relic*. Memory here is dressed in blue, because its exotic, spectacular presence, of good design, of amalgamated content, delimits its place in the commercialization dynamics that the logic of services and cultural consumption demands.

And if we move on to the other office, the office of Regional Development and Heritage, its very enunciation implies a question: if this is the regional development, what is the other development? The other is the globalized one, the unincorporated, the delocalized, the intersectorial that can be amalgamated at high temperatures and travel through the aseptic avenues of the neoliberal economy. But in the identity-economy logic, this last one is the central development and the other, the one in the shadows, is the regional development. In this division the *modus operandi* of the center-periphery operation is intensified. There is no way in here for network thinking. There is no way to get entangled. The statement *reaching the territories*, that I chewed many times while I was in the central public management of dance in the city of Bogota, is very consistent with a binary, exclusive, structurally violent configuration due to the condition of inequality imposed by it and on which we have built our romantic dance plans, programs and projects. In this center-periphery division, with a meritocracy-based structured funding, a discriminated distribution of precariousness is necessarily unraveled and, consequently, a constant promotion of inequality. Thus, on this other side of regional development, memory rests in the calmed waters of preservation, restoration, revitalization, protection, intervention, conservation, and safeguarding. The color of the dress remains the same; what changes is the tone, which becomes darker because, being an office under the shade of orange, little is seen. Taking Rufer's hand, memory here is *epic* and *monumental*.

As I write, the sediments of the rivers and streets of this country continue to feed on death, war, indifference and negligence,

intensifying the police violence that scars some bodies more than others, some places more than others, some classes more than others, some minorities more than *the minority*, of which I possibly write... And I find that a change of letter allows me to get closer to that memory that dresses up as Río Magdalena, and then Rufer's fourth narrative dresses in yellow and becomes present in the body-earth that dances in a *l(u)gar - l(i)gar - l(e)gar* [*place - link - legate*]. The memory turning into a murky river to which *La Muchacha* [*The Young Girl*] sings a song:

<p>Déjeme quieto el río Porque o sino no respondo Deje sana la loma Porque se le va bien hondo el machetazo Trazó el pedazo e' tierra Fracturó el barranco Y me dejó la herida abierta ¡Ay! Usted no es ningún santo, ¡calavera! Que usted no es ningún santo, ¡ay! Y que no le prendan vela Yo no hablo de charcos No hablo De gotas medidas Hablo del caudal del río De las piedras y las despedidas Y hablo del agua fría De la arena oscura debajo de un chorro viejo... Donde me dejaban bañarme Y nadie me preguntaba si tenía permiso Pa' tocar el agua Y nadie me preguntaba Si tenía autorización, ¡ay! Pa' tocar el agua Pa' tocar el agua que me tomo... (Ramírez Ocampo, 2019)</p>	<p>Leave the river alone Or else Leave the hill unharmed Or else the <i>machete</i> shall fall deep in you He drew on the piece of soil Fractured the cliff And left my wound open Ay! You ain't no saint, <i>calavera!</i> I said, you ain't no saint, ay! No one light him a candle I'm not talking of ponds I'm not talking Of counted drops I'm talking about the river's flow Of stones and farewells And I'm talking of the cold water And the dark sand under an old stream... where I was let swim and nobody asked me if I had permission To touch the water And nobody asked If I was authorized, ay! To touch the water To touch the water I drink... (Ramírez Ocampo, 2019)</p>
--	--

This memory brings me back to the oblivion that builds me, which has structurally disconnected the affection of the place and, therefore, has imposed the barrier of legating. Rufer's fourth narrative is that of the horizon of the bond, which can allow us, in each place, *to alter the tale of the same old thing, to make subversive connections, to destabilize our own histories and geographies*, suspect of the illuminated history that generates so much shadows. The non-confiscated memory is the one that can be re-invented in the midst of the contradiction that implies being present: *being what one no longer is and being what one is not yet*¹⁹. This memory has been presented to me from time to time as impossible when I incorporate to the bone the institutional intentions of joining together identity and economy from the capitalist mandate. But it is also the one where dance, from *incorporated thought*, is fuel for creation, it is sorority with those close songs and those that I recognize as alien but vibrate on my thinking. It is the memory which navigates through bodies, through affections attached to a place.

And that way of seeing by listening, to observe without focusing, of letting myself get traversed as a way of being in the precarious balance that makes the fall present, reversed not only the experience of space but also that of time. In those years of contact-dance, while improvising I found an affective experience that was not properly a memory, but perhaps a channel of diverse tributaries that couldn't be confiscated; a sensation of a body-house to inhabit was emerging, but also a body-earth fertilized with small connections with the^x other^x bodies^x. Ten years ago, in my attempts to write the experience and in my experience of writing contact improvisation dance, I affirmed that, dancing, the memory of my body appeared more geographical than historical; but, for sure, we didn't sneak away too much from history, because every so often, and only at certain moments, I let myself get crossed by the forces of crawling, bodily communication,

¹⁹ "By entering our body, the forces of the world are integrated with the forces that animate it and, in that encounter, fertilize it. Thus, embryos from other worlds are generated in a virtual state, which produce a feeling of estrangement. This is the micropolitical sphere of human existence; inhabiting it is essential to position ourselves in relation to life and make choices that protect and empower it. Being at the height of life depends on a creative process that has its own temporality, different from the chronological time of the macropolitical sphere in which the rhythm is previously established". (Rolnik, 2019, p.101)

the grandparents, the seventies, the house where my mother was born, the towns that dance and return in cycles, the lullabies that I thought I didn't remember, the spinal cord. Improvising, one becomes soil, said Dominik Borucki, a German dancer living in Spain who since the 1990s forged strong ties with contemporary dance in Bogota and Medellin. A land where a life emerges, not just any, *because we are connected to something and not to everything*. A land that is walked without leaving footprints completely fixed, since the emergence of life messes up the traces, makes them mobile and kaleidoscopic. There, I sense that we improvise, that we rewrite our own geography and we are not in the same river. What would it be if we re-invented a world not of permanence but of mobility, not of collapses but of continuity? *D-espacio*²⁰, *walking, not running, the road is long!*, say those who have walked long and inward.

The *National Dance Plan 2010-2021*. For a dancing country of Colombia is an important attempt to mobilize institutional dynamics towards a use of memory that goes beyond the closed concept of identity. It cannot be ignored that the construction process in its decade of existence has made it possible to place dance on the national public agenda and with it empower local public efforts. But its bet is framed in a notion of culture that operates from the narrative of *the relic*, and therefore, has to be necessarily aligned with the cartography organized by the binarities of identity-economy, preservation-creation, tradition-contemporaneity, territories-center, past-present, empathy-company, etc. These binarities, which question my past management, have marked a cultural beauty of dance many times designated by an authority external to the *place-link-legate*.

A bodily memory, situated, a fabric of the forces of the affections of living beings, is a decentralized memory, reactivated from its capacity to become entangled and untangled, to become a lump in the throat, but also a nest of new words and affections. The neoliberal model in current cultural public policy intensifies the disempowerment of the *sympoietic*²¹ capacity of memory (Haraway,

20 Translator's note: *Despacio* means "slow" in Spanish, and the author is separating with a hyphen the word *espacio* which means "space" in Spanish (*D-espacio*) in order to indicate the relation between time and space.

21 "Sympoiesis is a simple word, it means "to generate with." Nothing makes itself, nothing is really autopoietic or self-organized. As the world computer game *iñupiat* says, earthlings are not never alone. This is the radical implication of Sympoiesis. Sympoiesis is an appropriate word for the historical, complex, dynamic, receptive, situated worlds. It is a word to configure worlds in a joint way in companionship. Sympoiesis encompasses autopoiesis, unfolding and extending it generatively" (Haraway, 2019, p. 99).

2019). A policy of listening, of that forgotten gazing, more acoustic than visual, has a vibrating logic, which disrupts the binary form and makes the center a multiplicity.

What would a public policy of the muddy memory from the murky waters of our rivers be? And by the hand of Silvia Rivera, I wonder, what would become of a public policy disembarked from the male map and intertwined in the weaves of exchange?²²

We Go D-espacio for There is a Place Already

Tangled in this uterine writing I have reached a point not final but suspended. In this moment, this attempt to go through the middle –from the mediality of what *I do while I think and think while I do–*, requires me to briefly bring up the space of time that is involved in the word *d-espacio*, because other wealth has been extinguishing in overwhelming ways in this relationship between identity and economy. At the beginning of the pause when the pandemic was progressively installing in each territory of the world, in my local context, in which the vital needs for home, food, and connection were guaranteed, we managed to share, with the surrounding community, the feeling that such suspension could be a deceleration of the capitalist way of life, in which our bodies have learned to consume themselves in a production without a true return to life. The remote halt made us feel silence again; it let me be at home again with my love ones; the means of transportation stopped and the polluting gases of Bogota dropped; we saw through social media how the animals came out of their hiding places, because they surely felt the trust that we lost at that time, etc. But, at the same time, confinement made this sensation a privileged position in the face of the harsh and precarious reality of a virus that was not discriminating. It stopped global action, since it began running into the northern hemisphere. Surely, another story would have occurred if the beginning had been in the south hemisphere. When it arrived (and while it continues arriving to our country) mortality was contained with the delay of contagion, since a

²² "I propose to think of identity, not as enclosed in a map, but as a weave of exchanges, which is also a feminine weave and a process of becoming. I think that it is the tactics of inclusion and reflection on the "other" -basically tactics of the alien domestication through textile work, which can serve as a metaphor for a notion of identification thought from the intercultural practice and not as a costume" (Rivera, 2018, p. 26).

gentrified country –where in the great periphery of a reduced center, life fights every day against hunger, the absence of a roof, social security, education–, didn't have social infrastructures that would otherwise contain the imminence of death by Covid-19. The national government didn't think about building support networks that would back people's lives; it didn't transform legal regulations that would protect more the *legitimacy* of a dignified life, instead of neoliberal *legality*; and in contrast, *it could think* of guaranteeing the safety of banks, of the investors who supported the violent scaffolding of indebtedness. Facing this, there is nothing left but worthy rage...

In the midst of the rite-outcry of brothers and sisters of this country, inaudible because of the indifference that runs through us, the new *normal* began to be installed in Colombia with decrees preparing to formalize labor uberization, with the intensification of discriminated massacres in different parts of the country and, with police violence attacking the youth who put their bodies against the brutality of power. Added to this scenario is the progressive closure of self-managed artistic and cultural spaces in the city of Bogota. And in this situation, the cultural public institutionality requests each actor of arts and cultures to *reinvent themselves and become their own entrepreneurs*. The neoliberal redemption of debt shall have the purpose to activate economy, the orange one, of the broad cultural sector that now embraces; and with its multiple promotion strategies, it appears to us as generous, since its emphasis is focused on getting into debt and not on how and when to return what is received.

I have left so many experiences with the feeling that something didn't return. A strange sensation invaded body and soul during the two months prior to confinement. I felt a cut in some part of my body, my uterus felt it very strongly for many more months, and I still try to wait for it so that health protocols, anchored in the extractivism of what is not useful, do not take it away from me. But soon this feeling was transformed. It wasn't by chance that I had left the city of Bogota the previous year to start living in a non-urban area. A rural area and not, because for me it is still a place stripped of memory. And the experience of confinement for five-and-a-half months made me return to my closest love ones, to my friends^x, to the land that had not been touched by me to compost, plant, care. Past experiences

began to speak to me and what at first I felt cut off was returning. And I have the feeling that the continuity, very investigated while dancing, now demarcates its borders, and what previously appeared in my memory as loose pieces, binary cuts, now begins to be lived as a river of diverse tributaries that do not deny their collision but that they recognize themselves together, with all its influxes. I keep finding a lot of hard-to-remove sediments in the body. And in this sensation, creation, that political meeting place, calls me back. I hope to attend to it on its time and, with the necessary care, to take charge with *respons-ability*.

It is not generous. Nor should it be when it comes to rights. What is at the base of such economy are not the rights of life, of exchange, of the *power to do*. The policy of subordination-domination between debtor-creditor makes impossible a promoting policy of the multiplicity of economies, subjectivities, cultures, bodies, places, encounters and affections. Capitalism incarnated in our bodies has erased the idea of returning, of giving back in order to generate again. To produce, consume, circulate, dispose of, without giving back. The time to return has been cut short in this dangerous idea of cultural and orange public policy of *circulating and consuming oneself in more than one medium or device*.

Hand in hand with Silvia Rivera I return to the cyclical experience of time and the being *able to do*. The cyclical time that allows the return, giving back, delivering; time which is not gold but water, memory; time that is brewing from below, creating the possibility of doing together^x, different from the ability of doing through domination. A time that lets us, holding Haraway's hand, entangle ourselves, composting between life and death, ferment the encounter. A time to *make time*. Time to inhabit. Time. Time to march. Time. Time to offer. Time. Time to participate. Time. Time to *stop doing*.

T i m e t o s p a c e t o d a n c e .

Time. Time to *link legating with the place*. Time to untie the lump in the throat and try to nest a word again. Time.

This *identity-economy* fantasy that has made us desire, manage and demand only more state budget for culture, now, in this writing, is undone for me like a pain in our body/soul is disarmed, because we face something we didn't know we had known for so long ago.

There, in this dis-armament, I wish to take charge of this time and I request to myself the necessary care to continue knotting and nesting life in disparity, in the contradiction that letters and movement have allowed me to live.

Reference List

- Bidaseca, K. (2018). Cap. 2 “Armas carnales”. In *La revolución será feminista o no será, La piel del arte feminista descolonial*. (pp. 23-36). Buenos Aires: Prometeo.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política, hacia una performatividad de la asamblea*. (María Jose Viejo. Trans.). Barcelona: Paidós.
- National Council of Orange Economy (2020). Cap. 2 “Pilares para una política de sostenibilidad de la cultura y la creatividad”. *Política integral economía naranja Colombia*. (p. 16). From: <https://economianaranja.gov.co/media/44plbwkr/bases-conceptuales-econom%C3%ADa-naranja.pdf>
- De Sousa Santos, B. (2010). “La relación fantasmal entre teoría y práctica”. In *Descolonizar el saber, inventar el poder*. (pp. 17-19). (Jose Luis Exeni R. Trans.). Montevideo: Trilce.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno*. (Helen Torres. Trans.). Buenos Aires: Consonni.
- Ministerio de Cultura. *Lineamientos del Plan Nacional de Danza – Para un país que baila 2010-2020, 2ª edición*. From: <https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/danza/Paginas/Plan-Nacional-de-Danza-2010---2020.aspx>
- Molano, A. (2017). *Trochas y Fusiles*. Bogota: El Ancora.
- Quignard, P. (2011). *Butes*. (Miguel Morey & Camen Pardo. Trans.). Madrid: Sexto Piso.

- Ramírez Ocampo, Isabel -La muchacha-. [Canal Telecafé]. (2019, April 30). “Los ríos” [video file]. From: <https://www.youtube.com/watch?v=eyIdhgaXuNE>
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch`ixi es posible, Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la Insurrección, apuntes para descolonizar el inconsciente*. (Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera, & Damian Kraus. Trans.). Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.
- Rufer, M. (Winter 2018). “La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales”. In Magazine *A Contra corriente, una revista de estudios latinoamericanos*. Vol. 15, No. 2. pp. 149-166.

Critical Dialogues

Memory Devices, Devices for Action

(Interview with the *LasTesis* collective
and the creators of *Campo Muerto*)

An interview with Hayde Lachino
With commentary and interventions by:
Hayde Lachino, Ana Patricia Farfán and Bertha Díaz

*The body is a living, socially-constructed text,
an organic archive of human history.*

Paul B. Preciado
Countersexual Manifesto

The following is a summary of a series of interviews with two Latin American collectives linked to both dance and performance, whose works have been exhibited during key moments in the social and political history of the region: the disarmament of paramilitary groups in Colombia in 2007, and the global presence of the feminist movement in 2019.

Currently, Colombia lives a condition of growing social deterioration, placing the country as one of the most violent in the world; in 2019 alone, the country had the highest rate of sexual and gender-based violence in the last ten years¹, something that, to a large extent, can be explained by a structural condition as a result of so many years of war. In 2020, under Iván Duque's government², a series of assassinations of social leaders

¹ This data is part of an annual report, presented by the Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights in Colombia. Info: <https://news.un.org/es/story/2020/02/1470201>

² In the year 2018, Iván Duque was elected president of Colombia under the Democratic Center Party, founded by ex-president Álvaro Uribe as a response to the peace accord that then president Juan Manuel Santos was pushing forward, which Uribe opposed. According to Rodrigo Losada and Nicolás Liendo, the creation of this political group had the purpose of undermining the peace accords, and to prevent Juan Manuel Santos from being re-elected. (2016, p. 44). At: Losada, R., and Liendo, N. (May-September 2016). "El partido "Centro Democrático" en Colombia: razones de su surgimiento y éxito." *Análisis Político*. Núm. 87. pp. 41-59.

were perpetrated, in addition to an increase in human rights violations on behalf of the Armed Forces and the more than 60 mass executions against the civilian population³ by paramilitary groups. This reveals a State policy of systematic elimination of all critical voices, and an exercise of terror as a form of social control through the use of punitive acts against bodies.

For its part, in Chile there is still a repressive order, inherited from the dictatorship, and that the subsequent democratic governments have strengthened. Added to this, is the failure of the neoliberal model which, according to Gutiérrez Campos “[e]nded up impoverishing a wide spectrum of the population, as well as deteriorating employment and intensifying the vulnerability of the economy in the exterior” (2019, p. 267). In recent years, institutions such as the *carabineros*⁴ continued to exert a high level of violence against the social mobilizations that emerged as a consequence of a deep social inequality, whose rise can be traced from the student demonstrations of 2011 and resulted in a cycle of protests where we find the feminist marches of 2018⁵, which continued throughout 2019 in a period of global-scale protests⁶.

With this environment as a background, and adding the Covid-19 health crisis, this text was assembled as a dialogue to try and understand the way in which the works of these artists are able to insert themselves in deeply unequal societies, signaled by necropolitical logics⁷ as well as by the constant crises in the region – economical, human rights-related, political, ecological, among others– and the response given thereof by the artist collectives interviewed by means of their artistic practices, from building what I consider to be memory devices and devices for action.

3 See: <https://elpais.com/internacional/2020-10-01/el-deterioro-de-la-seguridad-en-colombia-lleva-al-gobierno-de-duque-al-borde-de-una-crisis-politica.html>

4 Translator’s note: Chile’s police force, from the Italian word *Carabinieri*.

5 See <https://movin.laoms.org/2020/06/15/protestas-la-pandemia/#more-1183>

6 In 2019 there were mobilizations in every continent. In Latin America, Chile, Colombia, Ecuador, Brazil and Nicaragua, are some of the countries where social protests are attached to a lack of legitimacy, either from governments from the right and the left, or from an absence of social policies to counteract the effects of a neoliberal economy.

7 I use the term necropolitics according to Achille Mbembe’s concept (2011), wherein the powers that are traditionally considered as legitimate by the State, will add a power to administer death, as a logical consequence of the Biopower that the State exerts upon the lives of the subjects, and whose effects are felt on those bodies that, under the logic of the market economies, become disposable.

For Giorgio Agamben, a device is “everything that has, in one way or another, the ability to capture, guide, determine, intercept, model, control and assure the gestures, behaviors, opinions and discourses of living beings”⁸ (2011, par. 24). This definition follows Foucault’s line of inquiry (2009) towards those concrete forms assumed by State biopower, expressed through institutions like churches, prisons, psychiatric facilities, schools, etc. According to Agamben, the work of art is also a device, since it is never just an object, but rather, it is above all things, a network where discourses, practices, power relations and the mechanisms of validation and subjectivation are stressed.

It is clear that we live surrounded by these devices; through them, the mechanisms of domination are made effective, directed towards conforming an interiority that has to be in tune with hegemonic narratives, and for this reason, it is necessary to create other alternate devices that allow us to configure critical subjectivities, open to others and in direct relationship with the world, as a fundamental step in the installment of historical possibilities.

Antonio Gramsci (2000) and Ranajit Guha (2002), when analysing subaltern cultural practices, pointed out that every act of resistance is preceded by important cultural changes in the subjectivity of those whose bodies are subjected to deprivation and oppression. This is undoubtedly an important endeavor for art, becoming the enabler of spaces for dissent, both aesthetic and political, that is, as an agent of novel approaches that transform the perception of the environment, and with it, our way of thinking the world. A space of visibility in which to see and be seen, from the perspective of singularity and estrangement, a perspective that we are going to examine in this interview.

The works here analyzed can be thought of as devices for rethinking history and memory, both made visible by the bodies and narratives of subaltern groups in front of an official discourse, focusing on the traces that power inscribes in corporeality, as well as the manners in which dance and choreography can re-signify these traces. Likewise, we point towards the forms of resistance that place the body as their starting point, and how the performatic experience endows the body with a space for play that becomes incomprehensible

8. When Agamben makes a list of the different control devices, where not only institutions such as jails, schools, factories and disciplines appear, but also literature and philosophy, he questions the positive character given always to the arts.

and ungraspable for political power, in which the performance ratifies a sense of belonging to a political collectivity, and that is why these works can be constituted as devices which, as Hanna Arendt (2011) points out, allows the appearance of bodies as a precondition for the formal constitution of the political sphere. These are works that invite us to think and act collectively in our present time.

In this multiple-voice reflection, we ask ourselves about the relationship of artists with History, the State policies, the reaction to the catastrophe, their positioning on regards to art and memory, and the ways in which dance and performance enter into a symbolic dispute that seeks to disrupt the meaning of official discourse, as well as the importance of bodies as a place that preserves social memory and also as the origin of every political action.

The works we addressed in this dialogue are *Campo Muerto* [*Dead Fields*] (2007)⁹, by Colombian choreographers Zoitsa Noriega, Sofía Mejía and Bellaluz Gutiérrez, who were part of the *Danza Común* Company, whose current director is Bellaluz Gutiérrez. On the other hand, there is *Un violador en tu camino* [*A rapist in your path*] (2019)¹⁰, by *LasTesis*, a Chilean collective composed of Sibila Sotomayor, Daffne Valdés, Paula Cometa Stange and Lea Cáceres, whose performance went through a process of mass appropriation by women in various countries around the world, and the text that accompanies the action was translated into more than twenty languages, at a time when the feminist struggle is one of the most disruptive social movements and it is fighting for a radicalization of democracy by demanding a halt to violence against female bodies and the demand for full rights for all.

The reason for choosing these works is that each one reveals interesting aspects of political art, when it becomes linked to memory and to action through the use of the body. When analyzing these pieces, we can find some important contributions of dance and performance that allow us to think about history and political participation, as acts in which the body reveals new possibilities for signification and discursive disruption around the world.

⁹ *Campo Muerto* (excerpt). See: <https://www.youtube.com/watch?v=6IYPWt2sEko>

¹⁰ Recording of performance, *Un violador en tu camino*, during the International Elimination of Violence Against Women Day, in downtown Santiago, november 25th., 2019, which was the starting point of an aesthetic and political phenomenon all over the world. <https://youtu.be/aB7r6hdo3W4>

As a memory device, *Campo Muerto* provides us with sensitive and qualitative data on what more than fifty years of civil war in Colombia have meant for the vital experience of bodies, through a detailed investigation of the collective memories that are preserved in the bodies, using the methodologies of dance and choreography. Thus, the work shows us the sensitive signs of tragedy, and thereby overcomes the idea of representation, to establish itself as an archive, that is, in a device that protects the unofficial collective history.

For its part, the social and political phenomenon that the performance *Un violador en tu camino* has become, places us before the necessary reflection of what art contributes to the creation of renewed forms, through which we can give a body and a voice to the demands of thousands of women around the world. Art as a device where common desires are embodied and the piece is transformed into a political manifestation in the public space, through a process of massive appropriation of the work of art that erases the authorship to give way to the collective voice, thereby the multitude displaces the piece from the place of enunciation proper to art towards spaces of political dispute.



Figure 01. Performance *Un violador en tu camino* [A Rapist in your Path]. LASTESIS. Valparaíso, November 29th, 2019. Photo: Camila R Hidalgo.

To carry out these interviews, a questionnaire was designed with the purpose of learning the reasons why the artists created the aforementioned works, as well as the strategies they decided for their creation. However, throughout the interviews, themes that are now part of this text appeared. Many things were left out, given space

limitations. In any case, this is a first approach to what can be a more in-depth study of the issues addressed here.

The textual interventions to the interviews do not intend to be an exhaustive theoretical analysis of the pieces, nor the processes involved in them, but rather, their purpose is to construct a discursiveness that, in its proximity to the testimonies of its creators, may weave some sort of metaphors where theory and practice may enter into a relationship to try to elaborate a dialogue that points towards diversified understanding horizons around the works and processes that are discussed here. For the interventions, I invited Bertha Díaz, an Ecuadorian teacher and scholar, and Ana Patricia Farfán, a Mexican researcher and creator, so that together we could approach these practices from a localized thought, that is, in the context of Latin America. The interventions by the two of them have been placed as margin commentaries, and my interventions are placed in the body of the text but with a different typography; thus, the text proposes the construction of interpretations that unfold to make a more complex reflection and offer different ways of approaching reading the text.

The interviews' questions have been erased; in their place there is a text divided by thematic groups, that form a kind of territory where a collective thought unfolds.

Given that the answers from the members of each collective are mixed, depending on the topics addressed, it has been placed next to the name of each of them and in parentheses (CM) for *Campo Muerto* and (LT) for the *LasTesis* group, in this way, the group to which they belong is identified and their comments contextualized. The use of the first names of all the interviewees and commentators has been prioritized, not the surname as would usually be used in a text of this nature, because it implies an ascription to representations of the male universe, thus a reflection made by women becomes clear. This is a political position.

Memory Devices

Hayde: The meta-historical notion of memory, as a subjective account of historical experience, makes the victim visible. The victim has their double in the witness. The artists as witnesses

contribute, in the course of the works, data on the lived experience, to show how the violence that the various forms of power leave inscribed in the body is registered in the body, through gestures and movements. A microcosm that reveals the web of bodily responses which, according to Enzo Traverso, restore “the **quality**¹¹ of a historical experience” (2011, p. 17) and shows how historical events are experienced in the singular body and the traces they leave in it. This manner of understanding memory, says Traverso, indicates that subaltern bodies have conquered their place in History.

The works discussed here can be assumed as an embodied research about how to elaborate and comprehend the traumatic events that occurred, and to constitute a document that is a memory and that, by its nature, may provide data on the sensitive experience in violent situations, subjective impressions engraved on the body, “that image of the past deposited on it” (Traverso, 2011, p. 22), nuanced by the present.

We therefore point out the capacity of bodies trained in dance and performance techniques, to read other bodies and reappropriate what has been lived, in a sort of copy of what is real, where, although there may be a loss in the quality of the testimony, this does not lessen the value of a research that assumes the gestures of other bodies as embodied historical data. A body historiography that inquires on the non-verbal texts of history at the level of bones, muscles, gestures and emotions.

Bellaluz (CM): *Campo Muerto* was created in 2007. We did it at a time when paramilitary groups were being disarmed, here in Colombia, and we were able to witness the moments of that demobilization, where testimonies from the victims and perpetrators took place.

Zoitsa (CM): During the Civil War in Colombia, the guerrillas, paramilitary groups and the national army acted in a way that strongly affected the civil population, especially in the rural areas, although also in some cities of Colombia. We grew up watching that war, where drug trafficking was also involved. There was a sense of urgency, a great concern to speak of the suffering that had been occurring in the lives of the peoples and of these regions that were affected by armed violence. Specifically those who had to move away from their territory.

¹¹ Emphasis by the author.

Lea (LI): Over here, I think we have such powerful input with regards to resistance, that it allowed us to identify ourselves with female colleagues from other Latin American countries, and it has to do with a process of self-discovery and self-positioning as Latin American women. This is a Latin American revolt, due to the dissatisfaction of being such an oppressed continent. Latin America can no longer hold out, because our bodies can no longer endure any more oppression.

Sofía (CM): It was a time when the news was a very strong thing and we began to feel a lot of helplessness, a lot of rage, but also a sense of responsibility as an artistic collective, to say something, to articulate something in relation to what was happening to the bodies. The stories were terrible, stories of violence to the body that were generating a need for us to speak out from our own bodies.

Bellaluz (CM): Every time we perform this piece, you can see the body memory of the viewer; people approach us and say “I lived that, that image made me remember such event.” The work has that memory load.

Sibila (LI): It makes sense to do this exercise of reappropriation of our body, understood as a territory of exploitation and to generate a reappropriation of the body to turn it into a tool of struggle, of resistance, because it is from where we are suffering and being crossed and you go through these forms of violence and oppression, then, at first glance, it seems to be the most logical that the first place from which we decide to fight is not so much from what is outside of us but from our own body, taking it as a sustenance of what we want to state.

Hayde: Is the record left by events in the body enough to constitute a memory that may be transmissible? Régis Debray, in his work, *Transmitting Culture* (1997), tells us that there is a difference between communicating and transmitting. The first one refers to making something known and has a spontaneous bias, while transmitting involves both a symbolic and a material action. The body as archive, where personal and collective memories are found, never goes alone; it is accompanied by a series of symbolic elements whose function is to preserve the data that is to be transmitted, in a relationship that goes from the past to the future. In this sense, the work of art functions as the symbolic support that preserves the memory inscribed on our bodies. This support allows us to safeguard both intentions and memories through the passing

of time, for its interest is of a diachronic order. The body here is being affected by the violent events of the present and to preserve those memories, the work of art, as Debray refers, is instituted in an “undertaking of the construction of durations.” (1997, p. 18).

Body and Memory



Figure 02. *Campo Muerto*, scene directed by Sofía Mejía Arias. Photo: Alexander Gumbel.

Zoitsa (CM): Which body is this? Or rather, where exactly in your body do you feel that which affects you? I would say that it is in the body of memory, of seeing every day, year after year, since you were a child, the images in the media. In 2003, in Bogotá, bombs and airplanes exploded. It seemed that if you went out in the street you risked a bomb exploding. Knowing that this happens in your city and that those images that you see in the media occur in the reality of many people in Colombia, this generates a body of fear, a body of distrust.

Hayde: The accounts established by the victim as to what is remembered, the experience of the body in the face of the lived experience becomes non-verbalizable –smells, textures, sounds, an unrepeatable personal universe–, “a memory that the historian cannot ignore and must respect, must explore and understand, but must not submit to” (Traverso, 2011, p. 24). However, this is the most fertile ground for art, the proximity to the uniqueness of experience.

Bertha: The beauty of the word archive lies in its double meaning, as well as that of the term theatre. We speak of file as a synonym for document, but that word is also used to refer to the space where it rests, is kept, and is available for study. Similarly, it refers to theatre as the physical space where drama (that is, the stage play) takes place. The dancer, while possessing an archive, is one per se, he/she embodies those double conditions and possibilities. Dancers: living archives, living architectures that house memory and at the same time agitate it.

[TN: archive in Spanish can also mean file.]

By making a careful observation of the events that occur to the bodies in *Campo Muerto* and *Un violador en tu camino*, we see a corporal approach of the manner in which, through gestures and movements, bodies remember their historical experience. In one of these works, we see bodies running away or mourning their dead, singing, as well as how they see their world collapsing, through their minimal gestures. How many times in the history of Latin America have these gestures been repeated?

In the other piece, we see the exercise drills that Chilean militaries force upon their detainees, taking us back to a long history of violence connected to the prisoners in Chile's National Stadium during the military coup of 1973; however, a lot of other images also appear in my memory: October the 2nd, Tlatelolco, Mexico. Rituals and choreographic arrays of the military to subdue, those political technologies of the body that Foucault (2009) talks about and that we can recognize by the way they arrange the bodies.

In here, art contributes with an action of the body to understand these fragments that escape any oral account, with the qualitative data offered to us by experience; thus, the work of art is a device that contains past actions analyzed in the present, and at the same time is a way of witnessing the bodily event, since here the victim is not an abstraction but is updated in a singular way in the bodies of the interpreters.

Zoitsa (CM): We are a heap of bodies, and that is why I was also talking about the body of memory. Evidently, a dancer or performer has an extensive archive of bodies, because it is what they study and what they build their practice in. There are other lots of bodies that we share, which are the bodies of the everyday or of childhood. We are that body, socially constructed as women and men. It was that body that we went to, obviously through performance and movement strategies, to bring into our bodies that which reveals an experience that is not ours, that we saw in another body and we brought it to ours.

Indeed, **our bodies are archives** and in the case of the interpreters what we do is to open that key to bring those gestures to the stage whenever we need it.

Lea (IT): To have taken to the streets and to voice the injustices that still affect our bodies, and that later we realized that they were not only about our bodies but in hundreds and millions of female and feminized bodies, and dissent around the world, you realize how necessary this fissure is, to mark a before and after, and to generate a different memory.

Bellaluz (CM): The part I played was like an ode to the everyday body, and what became the mainstay of the action was being in constant run. In this case, that was the metaphor, to run away from a place, not being able to stop, ever, and if you stopped it was only momentarily. Here is a treatment of time and image that brings me closer to the problem of how to approach a memory. The appearance of different times. In this part of the piece we worked with household objects: tables, plastic chairs, drawers, shoes. This started a dialogue between body and object, sometimes the body became an object and sometimes the object was humanized, became something beyond the object, but I think that this potency was achieved by looking at the body through this everyday violence that one wants to run away from, but you cannot stop and you cannot rebuild a life.

Hayde: Here the story is “embodied”. The corporality of the interpreters is arranged to make absent bodies present. As a social construction, each body is the carrier of collective memories, of gestures that are shared as a trace of every historical moment lived by the community, since, as David Le Breton affirms, “the body is the place and the time in which the world becomes man immersed in the singularity of his personal history, in a social and cultural terrain where the symbolic aspects wallow in their relation to everyone else and the world” (2008, p. 35). The bodies of those who/we live in countries with colonial histories and systematic structural violence, they/we inherit rituals, daily gestures, affections where oppressions and resistances are deposited, in a fragmentary way, family and social histories, whose coherence jumps to the light at decisive moments.

Ana Patricia: André Lepecki (2010), in his text “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances,” poses the following questions: Why resort to the most mobile support, the most precarious one, the human body, with an archive intention? Why add to the archival project hypermobility and the series of paradoxical temporalizations pertaining to the body, this polyvalent system of velocities and pauses, obscured by concealments and the derives of perception and of things, deceived by the paraphrasing of language, condemned by bad memory and based on the certainty of death?

Ana Patricia: It seems that contemporary dance in Latin America has a common trait, which is its problematic relation with imported techniques, with discourses on movement that come from the United States, Germany, France, England, among others. For decades this issue became a question regarding the perpetuation, or refusal of a colonization process through a more or less acritical, more or less conscious assimilation of these languages. However, given the situation of violence in the region, the research, as Zoitsa mentions, seems to become radicalized, and now urgently search for a stripping-out, not just regarding styles but to any kind of pre-existing elaboration that may distance any discourse on the body from its affective immediacy.

We witness a fundamental symbolical inversion; for the West, the creation of the body meant a rupture with the natural world and with others, being a body in Modernity was characterized by individualization. However, in Latin America, tragedy made us go back to the community of bodies as the only way for survival; in here, bodies are organized in choreographies of survival, such as being together, sharing resources, attending a collective mourning. The works we speak of erase the separation of bodies. The brutality of violence exerted upon a singular body is in fact a symbolic violence against all bodies, because it deals with an exemplary punishment whose purpose is to install fear. For this reason, *Campo Muerto* and *Un violador en tu camino*, by speaking about certain abused bodies, speak for all the bodies. Your body is also our body, my body.

The terror imposed by disappearance and death is an extreme discipline technique that several of the neoliberal powers have exerted upon society. The goal is to immobilize bodies, and numerous data point out how terror disassembles all forms of social organization (Hulhe, 2001, Pereyra, 2012). It is clear that dance and performance, when they consider it, make movement their strategy of denunciation, thus reactivating the potencies of the body, in a personal and collective sense. To move is to enter a space of aesthetic and political vision.

Zoitsa (CM): Our intention at that moment was to give voice to those who had directly suffered the war, to the women and men who have been victims, to the territory. We also gave voice to a way of making dance, to a trajectory that *Danza Común* already had at the time, to an investigation on movement beyond formal techniques, beyond that stylized form of movement, and more inclined to the possibilities of expressing gestures in terms of the potencies of an everyday body. We gave voice to that territory we had as a company, and to the interests that each of us had as artists. Therefore, we have many voices, some much more general and others very particular, and all of them wanted to express themselves there.

Sibila (LI): I believe that art is more of a tool and if it saves us from anything, it saves us from silence.

Bellaluz (CM): This silence and this voice are a way of making present the memory of a country that has been told this academically, it's the History they tell you at school, at the university, and it is also the history that has been told in theatre but this history has not been

told much through dance. In Colombia, theatre has been the receptacle for social discourse, for political discourse and dance has not been that involved. I understand that all art is political but *Campo Muerto* is one of the first pieces from which dance gives voice to a social memory, and this memory appears to be told from the bodies, not just by words or by discourse. This is about a history that emerges in the body, that it hurts you. We gave a body to this national history. This work proposes to stop and feel that this war is there in the body. Silence is very important, and this is one of the first pieces in Colombia that was made without music. Silence makes other sounds appear as the weight of reality, when there is silence you listen more to the sounds of the body, the sounds of the objects and they let you see life.

Hayde: Luis Villoro (2016) tells us that dance and silence are forms of language, both reconstitute the unbelievable character of things, a sort of estrangement that invites us to see things through its various features, where the ability to symbolize them as the way they affect us and prepare us for the mighty.

The silence that is present here is not the silence of meditation, but the silence prior to the word, a silence on which the invention of another language is woven, through which is possible to approach the world to re-signify it with signs and gestures that could make violence understandable. It is here where choreography does its thing: it invents a writing to describe a moment in the world that is unattainable with words. The choreography organizes the bodies and creates a space in which silence recomposes language. Political art affects us not because it shows situations that appeal to our indignation, but because it places us in a position of estrangement. Weren't Brecht's distancing in theatre¹² or the Fluxus movement¹³

12 The Brechtian distancing technique emerges as a strategy within his Epic Theater, which assumes a distance from the spectator, of the events that are presented on the stage, to generate some form of critical perspective. It denies catharsis as the resolution of the plot, because the spectator must not confuse his or her own reality with that of the characters. For more details regarding this, see: <https://scholar.google.com/scholar?oi=gsb40&q=distanciamiento%20brechtiano&lookup=0&hl=es>

13 Fluxus was an artistic movement that emerged in the 1960's, a movement that was both aesthetic and political. Fluxus strived to approach art and life, prioritizing action as an artistic practice. It was looking for a constant provocation of the spectator to initiate a reflection regarding their everyday lives and their concept of art. For more information, see: https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=movimiento+fluxus&oq=movimie

seek such estrangement? Isn't Yvonne Rainer's proposal¹⁴ a sort of search for this place in which every movement is presented to us as strange?

The fact that things and situations are strange to us is the first step to look at them critically, and that supposes a change in perception, in the way in which we know things, and herein partly lies the political efficacy of art, according to Rancière (2010). Things are no longer familiar to show us their arbitrary nature. Precursor to every action is estrangement.

Devices for Action

Hayde: We have seen how dance and performance can function as memory devices through the traces that experiences leave in the body. Reconfiguring memory to oppose different stories also supposes the invention of languages, both at the level of choreographic writing and at the level of corporal discursivities, which allow for the emergence of historical traces inscribed on the body. Now then, what is the purpose of remembering? Why carry out these exercises of subverting the account? How does memory connect with action?

For Christine Greiner (2009), body, action and thought are not separated entities, but rather, the very existence of the body already implies its becoming always in action, in relation to others and to the surrounding world, which can only become cognizable by the existence of the body itself. Greiner establishes some considerations regarding the body: the body exists as action, even before it is visible; thought is body and it is built upon a social and phenomenological relation with the world; the political efficacy of the body depends on its visibility.

What does it mean, then, that the body exists as action? It is not just about movement or displacement, which are the more common ways in which action is misconceived. To this respect, Hannah Arendt states: "Acting, in its most general sense, means to take initiative, to comment [...] to put something into

¹⁴ Yvonne Rainer is a North American choreographer whose research work is framed within the Fluxus movement in New York. Her interests stemmed from a writing of movement, based on a deep observation of everyday movements. See: https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI

movement...” (2011, p. 207). It is by inaugurating choreographies, writings in space and time, through which bodies discover other possible intersubjective relationships and other possible ways of affecting the world through the organized movement from a collectivity of singular bodies. Here, remembering the bodies has a relevant function, present actions connect with previous actions, and both are also traces for different types of historical resistance, which ultimately result in corporal political theories.

Daffne (LT): One of the things we thought of was that pure and hard theory is not that widespread. There is information and there is knowledge that are very important but they're not sufficiently spread, not as it should be, because there are people who are not interested in or do not want the information to be known, and also because there are people who do not have access to this knowledge or these types of languages, so one of our ideas was to speak or communicate those notions with other languages, understanding that people learn in different ways. There are those to whom the theory makes a lot of sense, because they have had the opportunity and the privilege to access this information, but there are others who haven't had these privileges or haven't been able to or are simply not attracted to it the same way. We think it is important to pass these ideas through the body as well, because there are people for whom this is important, for others it is the rhythms, for others it is the visual. Everything we do says more or less the same thing because it is a synthesis of theory but in different languages, ideas are being reiterated all the time with the purpose of reaching more people through different stimuli.

Hayde: It seems paradoxical that even though the body is the place of enunciation of its own practice, the bodily experience is not conceived as a generator of knowledge in itself, or as an archive of non-verbal theories. However, in the performance *Un violador en tu camino* this experience, multiplied by thousands of bodies, reveals that corporeality in movement generates its own theory in action itself. Public squares are filled with women of all ages, a self-organization operates and the bodies affirm their place in the world, a multitude that, as Paolo Virno points out, “is recognized in the collective action, in attention to common affairs” (2002, p. 3).

By dissolving the dualistic notions that oppose theory and action, it is possible to realize that the body, both as archive and as

part of a historical and cultural collectivity, is the sum of theories, and shares with the others this silent, yet powerfully alive, language –which becomes present when bodies have to self-organize their choreographies to act them out in a public space. A theory made into body that teaches us what to do in times of danger, how to move, how to inhabit space. A body memory of resistance practices, that is, a body theory that is not necessarily verbalized but that it throbs and guides us.

Bellaluz (CM): Here in Colombia, for a piece of dance to speak and say something, it must have some form of theatrical dramaturgy, it must stick to anecdotes and stories subjected to dialogues. For me that diverted the attention, because it made us resort to the theatricalization of movement. With *Campo Muerto*, what we did was to broaden our gaze towards details of the gestures, not the anecdotes, not the story that could clarify those gestures, and that is because four more seconds holding an object is very different than if you do it for only a second, [the indications to] the dancers were rather as to time, the duration, the smoothness of a gesture, it is something tense or it is something fragmented, here you will never stop, [etcetera]. I think that is why there are many layers of meaning, but not from the word, not from the anecdote, not from a theatrical performance, but from the body, from the movement.



Figure 03. *Campo Muerto*, scene directed by Bellaluz Gutiérrez De la Torre. Photo: Alexander Gumbel.

Hayde: The idea of mimesis is not what defines *Campo Muerto*, therefore we cannot talk about representation but of a production of presences (Lehmann, 2013). The idea itself, of this deep research on body memory, supposes another place that has nothing to do with the idea of the scene as mimesis or an instance superior to reality. Its effectiveness lies in the realization of actions as moments and meanings that are developed very close to the bones, the muscles, the tendons that allow the emergence of the social history, in a presence that intensifies in its encounter with each spectator. To this respect, Lehman states: “When the value is not dependent upon the work being appreciated *objectively*¹⁵, but the processes it builds with the audience, then it depends upon the experience of the very participants; that is, of a highly subjective and ephemeral circumstance...” (2013, p. 241). We can define the work as a process that encompasses several moments of research, whose final purpose is presence. What political implications does being present have?

Zoitsa (CM): I highly treasure the prep-work we did prior to our body exercises. When we decided to begin the project, the company dedicated about two or three weeks of prep-work, where we brought materials, documents, videos, news, and we talked about all of them. I believe that this first moment really nurtured us, it fed us enough to place us all on the same plane of shared information.

Sofia (CM): Each one of us went from the conversations to the images of violence we found, and each one chose their own topic. I got interested in the idea of mourning, of crying, I had images of wakes, of processions, because there were many images in the newspapers of people in the villages carrying the coffins in a procession through the streets, in a vigil for the dead. At that time we found out about all the people who ended up in the mass graves, how their families were unable to mourn them. I was interested in those ways in which people mourn and then the voice that comes out through the lament appeared, the whispering of someone’s name, the tradition of the mourners on the Atlantic coast. There are some traditions of singing and mourning the deaths of children that also interested me a lot. What attracted me were those ways of saying the names of the people who had passed away, of remembering by naming them, praying for them, but also another thing that was fascinating to me is when someone close dies, one has the urge to dwell into a past in which

¹⁵ Italics by the author.

none of this would have happened. It is like looking backward, a reversal of time, maybe a longing for wanting to change the destiny of things; so then I began to work out on what it was like to go back, to start at the end and to go back to unfold the past. Something very peculiar happens to memory and it is that those events of the past, in this country, have always been wanted to be forgotten, there is many people here is interested that what happened is not known, that the truth does not come to light.

Hayde: In the Latin American experience, independent creation in dance and theatre occurs through the idea of a group or collective. In this respect, Ileana Diéguez asserts that it is not only a matter of bringing a work to the stage, but rather, it involves much more: “the creation, production and promotion of one’s own work, its relation to the surroundings, inserting culture in different neighborhoods and on a national level, in the ideological, aesthetic and political debates of their time” (Diéguez, 2014, p. 69).

Social and historical experiences are assumed here collectively, in the conscience that the power of official discourse can only be fractured with a language whose signs are a collective invention. Experimentation in art, based on the artistic movements that founded performance, conceptual art and participatory art among others, will make of their practice a method of investigating reality. (Brett, 2012).

Collectivity, as a manner of assembling bodies in proximity, in relations of sameness and horizontality, are inherited choreographic experiences, because the periphery is accustomed to prioritize collective work, cutting through the organizing structures that determine the social site of the individual. The collective organizes space to make all of the bodies visible and audible, since the collective is not merely reduced to a more-or-less symmetrical distribution of tasks, it also has to do with how we think about the roles each one plays in the collectivity and the choreographic organization of space and time, so bodies can invent new social and political orders at a micropolitical level. Because as Merce Cunningham points out: “this has always interested me in dance and it still is the case: how to position ourselves in an unknown situation and how to find a solution, an exit that is not necessarily the only exit, but it is a plausible solution. Of course, this requires

unconventional procedures” (2009, pp. 156-157). Positioning is placing the body at a point in space from which to see and act. The collective is a way of thinking and a procedure, a choreography that signals a proximity to enhance the ability for action.

Sofia (CM): I felt part of a larger movement, my body was not only my body, it was part of this interweaving we were making with all of the company members, that is why we decided to make the piece the way we did it. We were a fully committed and important collective, it allowed us to have the strength to work on a subject so delicate that touched all of us.

Daffne (LI): When we got together, we decided to speak about feminist issues, [later] came the question regarding how to do it, because it didn't make sense to be talking about feminism but not taking it to the methodology we used. It didn't make much sense for us to bring it up from a patriarchal logic or as we were taught to work at school, with much more lineal forms and hierarchical structures. We wondered how we could solve this on a thematic level but also on a methodological level, and for us a *collage* turned out to be the way to make it more feminist.

Paula (LI): What we do is that, based on the knowledge, the skills and references each one of us has, we work with these elements and transform them into something common, something that may unify us through this crossing we do with theory. When we say that our methodology is based on *collage* is because, in the end, each one is assembled in the other, in such a way that, for example, everything that is being thought about is transported to an audio-visual medium or the body or the wardrobe. Theory leaves of the academia and leaves the book support and is then translated into these languages that come from the performing arts or the visual arts and this is the general idea; but also this horizontal idea, where each one makes a proposal that comes from their set of knowledges, it is also the basis for this. For example, as a designer and a History teacher, I interpret a text that we have to work together, then we see how Lea translates it to wardrobe, what ideas arise and, from then on, Daffnee and Sibila work on the music. In the end it is all about working with something in common to transform all of these elements. That's where the idea of *collage* or pastiche comes from, in which every part works because the other parts exist.

Ana Patricia: In the words of Jonathan Caudillo: “The relationship between bodies and weight determines the history of human corporeality, in such a way that their displacement also implies moving beyond the limits of the human, the animal, death (to lie down) [...] The verticality of the human body is a conflict in itself.” Weight is such a basic experience in our body that we generally are not aware of its presence, but in contemporary dance, which is prone to move towards the border between the implicit and the explicit, has made the use of weight one of their principal lines of research. From Mary Wigman’s immersions towards the strong use of weight, or Steve Paxton’s explorations regarding free flow and the passive use of the body with Contact Improvisation, through the constant fluctuations between strong and light bodies that we see in the work of Pina Bausch, among others. Certainly, the body is the place of departure for using movement and dance as a political instrument, but this means a body that perceives itself. For Rudolf von Laban, weight is related to perception, because the moment we ask ourselves how we are using weight, that is when we feel present, perceiving ourselves and our surroundings. It is no coincidence that one hypothesis from the work that became Campo Muerto had to do with weight. How much does a body weigh? And how do we bear that weight? Are there any more coherent research questions for the reality of violence and death we live in Latin America? A radical question for a reality that in Latin America has long exceeded the weight of absences.



Figure 04: Collage by Mariana Navarro. Courtesy of the artist. (Visual Intervention by Ana Patricia).

Sofia (CM): All of this was a collective creation. It came out of the images; for example, this idea of procession, which was an important idea, so we began to work with carrying a body, how much this body weighs, how we carried it and which was the best way to carry it. In Danza Común we always work by listening to a lot of the participants’ proposals, the creator-interpreters, it has always been very collective. It was a work of filigree; it was always very delicate to understand how you put it together, and at the same time be very collective. We had to be super connected in order for this to happen.

Women, Art and Political Resistance

Hayde: Herein lies a possibility which action leads to inaugurate other likely forms for the body to be, because action drives the discovering potentialities of the body itself and in relation to others,

action is what makes us visible to others. Through minimal gestures, I indicate my existence to the other, my vitality, “movement is a survival response” (Grenier, 2009, p. 65).

Coming from feminism, action is the possibility of claiming the existence of personal and collective experience. Since the 1960's, performance artists have used their bodies “as triggering elements from which one can vindicate and denounce the politics of submission that bear upon them” (Del Río and Cintas, 2013, p. 10), an experience that crosses art, politics and action, whose resonance passes through contemporary artistic practices. When we think of action from a dance standpoint, what type of action do we mean? What is the appropriate movement to make both the invisible and the urgency visible? What policies of movement can we bring forth as women? What choreographies would be able to organize our bodies to invent other forms of political action?

Zoitsa (CM): At that time, there was no awareness of gender difference between us. What I think did occur was that, by that time, Danza Común was a company run by women, artistically and management wise. *Campo Muerto* was a piece created by three women and in the company the number of female performers was greater than that of men, so, internally, the politics of the distribution of power in Danza Común did have an inevitable implicit feminine gaze, and the relation between the interpreters that was somehow traversed by our social construction as women.

Bellaluz (CM): I feel a double-like presence: death represented in a female body, but that body revives and you get to see it alive again, and it is a collective life. What we have is the presence of women sustaining life, fighting even through death, crying.

Zoitsa (CM): Women represent one face of war and men represent another; finally, the dead are men in most cases, the corpses are from men, and those who carry the guns and the ones who exercise violence are men; for the portrait of war in Colombia, the faces of women are rather the faces of the mothers who lost their sons, the wives who lost their husbands. But at no moment did we wanted to reduce the role of women to this portrait of victimhood, what happened there was an urgency for bodies to save themselves. A force that is also seen in the female bodies.

Bertha Díaz: When Brazilian thinker Suely Rolnik talks about the modes of operation of micropolitics, she refers to how it can be manifested either by negation or by affirmation. *Campo Muerto* and *Un violador en tu camino*, from my perspective, exist as micropolitical actions generated by affirmation. Suely states: “it is ‘by affirmation’ that micropolitical insurgency operates: it is about a combat for life in its germinating essence” (Rolnik, S, 2018). [English translation based on the author’s translation]. The aforementioned works respond to violent realities, but they do this from an exercise in collective complicity (on a minor and major scale, but a potency that, nonetheless, is equally forceful) from which they subvert and revert affections. These actions encourage alternate possibilities for linking them to the events, both for those who built (re-activated) these choreographies, and for the contexts in which they are inscribed. They are possibilities for life not to be stagnated, but to flourish. Throughout this interview, we can see how female potency is capable to fertilize life, even when life seems at some points to exhaust itself. Insurrection, insurgency, revolt, poetics... words that also gravitate in this dialogue, are, curiously, all of them, feminine. [T.N.: In Spanish all these listed words have grammatical gender and are indeed feminine]

Sofia (CM): I feel that there are more women left alive, they are the mourners of all those deaths. In my part of the piece, it was clear to me that the woman from the beginning is a person who carries all of this pain and has to take charge of this memory and to sustain life.

Zoista (CM): *Campo Muerto* was a piece that allowed us to act, not just to be the recipients of this tragedy. It was a possibility to somehow react in a real space, even if it was a work of art and was built upon a metaphor, it worked as the site where to act, to manifest ourselves, a space where to proceed as translators of this intense pain of seeing what happens in this country. I think that art protects us from being mere recipients of the violent reality of a country like Colombia.

Sibila (IT): It probably may be because we’re dealing with a language of struggle, much less identifiable on the part of the institutions that have monopolized violence, such as the police and the special forces or whatever it is that is deployed there to repress those who demonstrate. Many times languages that are more typical of art or performance are much more complex to assimilate, therein probably lies a strategy. On the one hand, to enunciate these demands and that this reaches other people from another place and not only from the word or through evident codes of manifestation, which are also very masculinized, and to do it in another way. What happens with the police when they’re in front of, for example, a group of women with their naked torsos, dancing and shouting in their faces, sometimes they throw all their force at them, but sometimes it’s much more difficult to go and grab those bodies, to touch those naked bodies, to take them. This is not to say that we don’t know about the accusations of sexual violence as a consequence of these actions, but there is an added shyness when facing a naked body, and at the same time linked with the erotic that’s coming from another place, which is a tool of struggle and resistance that also destabilizes and, on the other hand it has some media potential.

Protests based on performance or art are more striking, this is another goal it has, precisely, to make this fight visible. What we are proposing in this exercise of reappropriation, of how, coming from our own bodies, pierced through these oppressions and forms of violence, from that same place we are repossessing and fighting. We are not only in front of a strategy that comes from art, it also has this dimension of resistance.



Figura 5. Performance *Un violador en tu camino* [A Rapist in your Path]. LASTESIS. Valparaíso, November 29th, 2019. Photo: Camila R Hidalgo.

Bellaluz (CM): This violent reality exceeds everything, it ends it all. I believe that art saves us from death, from not having any possibilities. The artist trains to find possibilities, for going back and finding something, to have a starting point again and to make a new reading of reality, to create other meanings or to create memory. It helps us not to forget. *Campo Muerto* has allowed me to create a very personal memory and to dialogue with the historical moments of great impact to our country. *Campo Muerto* has allowed me to realize that historical changes are very slow. The fact that this work is still shown and that it still hurts makes me feel that things haven't changed much, and this is how I come to understand that changes are not fast, they take decades.

Sofía (CM): I wanted this work to give voice to the grieving, to the ones who have suffered from someone's death, mothers and fathers who have lost their children, and the children of the assassinated as well as the people who haven't had much proximity to these events but also feel pain for what is happening, because it passes through us all.

Ana Patricia: The *LasTesis* strategy is to speculate: in a gesture, the image returned in its counter-representation winks at the interlocutor, the perpetrator, the policeman, who has no choice but to identify with his image: a feminized policeman. What an affront! The direct appeal to the personified oppressive system, the pointing again and again ad nauseam, strengthened with repetition, relocated, regenerated, updated in the global spread of feminist performance.

The complaint is the core of the performance: in the choreography, the movements generally involve the whole body simultaneously, except at the moment of "the rapist is you!", where the body is segmented activating the gesture of the pointing on the arm. And it is that dance allows representations of submission to materialize, in a continuity through rhythm and choreographic design, bodies are built and deconstructed until they are transformed. The pauses in the rhythm of this performance cause the tension to increase to finish with a gesture loaded with violence and authoritarianism when he mentions the president. It is there where the body concentrates crossing the fists above the head, perhaps the gesture of greatest submission of the performance.

When I saw the performance for the first time, at times I remembered the Hitler choirs: the

lines, the movements of the arms. *LasTesis* take up gestures identified as belonging to a dominant and dictatorial corporeality, and it is very effective that they turn these bodily and movement codes around to point out just those who exercise them. However, these gestures are not a faithful imitation of those that inspire them, on the contrary, they are contaminated with sensuality, eroticism, seduction (hip movements, hesitations in weight changes from one side to another). Made of apparently irreconcilable extremes, the *LasTesis* performance is also a bomb for the intrinsic binarism of the macho regime.

Hayde: The reflection upon the place of art in society, about its “responsibility,” is linked to the idea that to potentialize the presence that these works suppose, we have to take into account not just the close relationship between performers and public, but also the potentiated presence in the public sphere. If dance breaks the frameworks of Renaissance theater, which establish a limit wherein everything is representation, outside this limit, the historical and social context appears as the new limit. This new framework already implies the invention of practices through which dance and choreographic writing seek to redefine. Once the frameworks of the stage are broken, what challenges entail these new frameworks?

Other Politics in Art

Hayde: Here we have practices that are small universes, where relations and points of view are rehearsed in a field cut-through by the real. We have a shift in approach, it is no more about thinking dance techniques as a path to train bodies for the stage, with the ability to embody the poetics of the choreographer, but forms of choreographic writing instead that allow to invent other mobilities for the body. There is an escape strategy towards places that allow to inaugurate possibilities, choreographic and political, therein lies the sense of action.

Zoitsa (CM): I am more fascinated by immediate action, performativity, I am less persistent in the duration of the processes, in the reiteration of what happens with the work once it is presented. I believe that Bellaluz and Sofia share this clinical eye, very much in tune with the craft of going back and looking at the piece, to be attentive for any changes or improvements, to be more careful with those details. It is us the interpreters who suffer, because there is all this work to do, to unlearn what we had already learned, to do it another way or to do it better, with another intention, with higher intensity, with stronger force. That is something I cherish a lot in both of them, because it has to do with caring not just about the piece but also their own professional practice in the field of choreography, a love for what is being done.



Figure 06. Campo Muerto, scene directed by Zoitsa Noriega Silva. Photo: Alex Gumbel.

Sofía (CM): *Danza Común* is not a group of dancers trained in traditional dance schools, we all have other careers and there was also a sense of pride to do things differently, it couldn't come out any other way. Specifically as to this work, I feel that we collectively started to think about everyday gestures that could be related with the themes each of us were looking for. I distinctively remember that in the part of Bellaluz, which I danced, it was really beautiful how the gesture was smaller each time, and each time any movement that resembled a repertory of contemporary dance began to disappear.

Hayde: Law is established as a limit to the political, therefore law ensures the permanence of the *statu quo*. Law draws a territory, within it everything is legality, even art and its practices are not exempt of this legality. Outside this space there lies everything that threatens power. This territory designs at the same time a possible geography that contains and gives shape to its contradictions to make them domesticable, hence the constant fissure proposed by art, because at its basis there is the invention of spaces wherein contradicting events arise, working in permanent opposition to the rule, this intention takes place in bordering spaces, much less susceptible to the dictates of the law.

We have already asserted the collective as the basis of a device for action, but the collective is also a flight, it is the possibility to oppose the rules that govern both the social and political worlds,

as well as the legalities that condition artistic practices. Here there is a double politics: the flight towards non-legalized spaces and the affirmation of the will to exist, to make bodies visible, both are politics of self-affirmation.

Zoitsa (CM): *Danza Común* has a dynamic of preservation, in the sense of promoting life. There is much affection and dialogue among those who make up the company, it is a territory where life is given through this affection, this caring for transmitting knowledge and devoting ourselves to processes of creation that are super vital and that result from that very particular interest for the body, not for the discourse but for the experience of being in contact with the bodies. In a work like *Campo Muerto*, where all the time there is jumping and running and falling to the floor, what an interpreter has to develop the most is a sense of caring for the other and for oneself. In spite of our lives having taken different paths, I try to keep that for myself, which is the most important thing about *Danza Común*.

Daffne (LT): There are things that cannot be lost during this confinement, for feminism it has been very important to maintain these networks that keep working at a digital level, these contacts that can be made from far away territories, even though they still exclude other people who do not have the same access to the internet tools, yet it has allowed us to keep in touch, to strengthen those networks that exist in Latin America, with other feminist collectives, with other people who work, who study, who are activists, who generate content or that make patriarchal violence visible in all its forms. Somehow this digital space has transformed into a new public space without being one, but all the same it is being.

Hayde: The work of art does not suture the wound; on the contrary, it keeps it open. In the same measure that the facts evidenced by dance and performance remain alive in the memory of those who witnessed the aesthetic event or in the possibility for art to become a mechanism of durations, to that extent the ability to denounce and summon the action inherent to it becomes increased... Art has social, political, historical and aesthetic consequences in long-term historical processes¹⁶, since, as

¹⁶ The concept of *Longue durée* was coined by historian Fernand Braudel, to speak about structures that remain for long periods of time. In this sense, art generates slow transformations, which seem invisible. Much of the contemporary world is a product of a series of bets made by vanguard artists, even though the work might have had an impact restricted to the field of art.

Bertha: Resonances with an extract from a poem by the Argentine Diana Belleli:

I Take and Oblige
(Fragment)

"To be attentive, to be more finer
when the face
of the other human in their
beauty and despair
is outlined here, in distress, is that
their power, as it is
the tremulous voice that in verse
weaves the welcome, between thou and I."

Hobsbawm himself affirms, “the culture of the epoch [is] threatened by its own cultural products” (2013, p. 929).

Campo Muerto and *Un violador en tu camino* are part of an effort in Latin American art that seeks to create a common ground, regarding the importance of speaking about a shared history, characterized by colonization, dispossession and violence, in which bodies are made present, for it is there where necropolitics become real. The reflections around these pieces allow us to glimpse at, not the utopian solutions, but the possible alternatives, those that emerge from inventing choreographic writings for togetherness, for action and corporal potency, to oppose art to those other choreographies from power that encapsulate the protest¹⁷, that disperse the bodies in revolt when they go out to the public space to protest, or that make extreme violence a form of political control.

The knowledge generated by dance and performance can guide us to understand new aspects of the world and to invent choreographic strategies that allow us to burst into the public space through new ways of making bodies visible, potentializing presence as a way to indicate that bodies do not forget, that bodies move to draw their flight, that bodies are capable of inaugurating possibilities.

Each one of the voices that intervened in this interview added ideas to understand the works, the mechanisms that are activated, their symbolic displacements and, above all, how the works establish a dialogue with the broader social and political context. For *Las Tesis*, feminism and the use of collage as an aesthetic strategy allowed them to construct a device which has been highly effective for women’s political action. *Danza Común*, by inquiring on the memory stored in the bodies, have built an archive which shall be necessary to frequently go back to, for what they teach us about the relationship between body and history. Ana Patricia, with her interventions, placed us in the perspective of how dance has deeply thought about the human, achieving to glimpse a complex network of meanings in each gesture. Bertha recovered the importance of affections as part of the practices of micropolitics and that allows us to construct spaces of shared experience.

¹⁷ Encapsulation is a protest-contention strategy that consists of creating a fence around the bodies. This technique seeks to reduce the ability for bodies to move, isolating them in a limited space for several hours, thus, we can speak in terms of a kidnapping of bodies, whose effectiveness consists of remitting the body’s impotence before the force of the State.

In this manner, we confirm that the complexity of contemporary artistic practices impels us to think on the work of art not just in terms of its materiality, but on all the significations that cross through it and emerge as discursivities for dissent. Thus, dance and performance, as practices of political art in Latin America, have been the receptacle of all that refuses to be forgotten, and at the same time, of all that wishes to be born. They are devices to oppose choreographies of memory and action to the power of necropolitical States.

Reference List:

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? In: *Sociológica (México)*, 26(73), 249-264. Consulted on September, 16, 2020, from http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010&lng=es&tlng=es
- Arendt, H. (2011). *La condición humana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Brett, G. (2012). “Estrategias vitales: visión de conjunto y selección”. Buenos Aires-Londres-Río de Janeiro-Santiago de Chile, 1960-1980.” In: Schimel, P. (Comp.). (2012). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Col. Fusil. Ciudad de México: Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles - Editorial Alias.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Colombia: Paidós.
- Cunningham, M. & Lesschaeve, J. (2009). *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona: Global Rhythm Press.

- Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México, D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel. Tomo 6*. Puebla: Ediciones Era / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Greiner, Ch. (2009). "La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política." In: Buitrago, A., Sánchez, J. A., Greiner, Ch., et al. *Arquitecturas de la mirada*. España: Centro Coreográfico Gallego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Universidad de Alcalá.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Gutiérrez Campos, L. (2019). Neoliberalismo y Modernización del Estado en Chile: Emergencia del Gobierno Electrónico y desigualdad social". *Cultura-hombre-sociedad*, 29 (2), 259-280. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cuhso/v29n2/0719-2789-cuhso-0719-2789-2019-cuhso-03-a06.pdf>
- Hobsbawn, E. (2013). *Trilogía eras: La era de la revolución (1789-1848). La era del capital (1848-1875), La era del imperio (1875-1914)*. Buenos Aires: Crítica.
- Huhle, R. (2001). La violencia paramilitar en Colombia: Historia, estructuras, políticas del Estado e impacto político. *Revista del CESLA. International Latin American Studies Review*, 2, 63-81.
- Le Breton, D. (2008). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lehmann, H-T. (2013). *Teatro Posdramático*. México: CENDEAC-Paso de Gato.
- Lepecki, A. (2010). "El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y las supervivencias de las danzas". pp. 61-82. In: Naverán, I., & Écija, A. (Ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea

- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado directo*. España: Editorial Melusina.
- Pereyra, Guillermo. (2012). México: violencia criminal y “guerra contra el narcotráfico”. *Revista mexicana de sociología* 74 (3), 429-460. Recovered on September 29, 2020. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032012000300003&lng=es&tlng=es.
- Ranciere, J. (2010). “Las paradojas del arte político”. In: Ranciere, J. *El espectador emancipado*. España: Ellago Ediciones.
- Richard, N. (1987). Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973. In: *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. Contribuciones. Programa FLACSO - Santiago de Chile. Número 46, enero 1987.
- Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Villoro, L. (2016). *La significación del silencio y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.

ABOUT COLLABORATORS

Authors

Ciane Fernández. Tenured professor at the “School of Theatre”, Federal University of Bahía (UFBA) and one of the founders of UFBA’s Graduate Program of Performing Arts. B.S. in Nursing and B.A. in Art Education, University of Brasilia; Ph.D. on Art and Humanities for Performing Arts Interpreters, New York University. Certified Movement Analyst by the Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), where she is an associate researcher. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2380-5034>
Email: cianef@gmail.com

Didanwy Kent Trejo. PhD in Art History, researcher, living arts, full time professor at the College of Dramatic Literature and Theater of the School of Philosophy and Literature of the National Autonomous University of Mexico (UNAM). Counselor and teacher, Art History postgraduate degree. Coordinator of the Permanent Seminar on Stage and Performance Studies (SPEEP). Coordinator of Teatro UNAM’s *Aula del Espectador* project.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7784-1009>
Email: didanwykent@filos.unam.mx

Lúcia Matos. Associate professor at the undergraduate and Graduate Dance Program (Master and Doctorate degrees) of the Federal University of Bahia (UFBA). Head of the research group *Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança* [*Politics, Choreographic-Bodies and Educational Processes in Dance*] (Proceda/CNPq). She has a PhD in Performing Arts from the Federal University of Bahia (UFBA) with a postdoctoral research in Dance Studies from the Faculty of Human Kinetics at the University of Lisbon. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9760-9231>
Email: luciamatos@ufba.br

Silvia Citro. PhD in Anthropology, researcher at the National Scientific and Technical Research Council of Argentine (CONICET). Performer. Associate professor in Arts and coordinator of the *Equipo de Antropología del cuerpo y la Performance [Body and Performance Anthropology Team]*(www.antropologiadelcuerpo.com) at the School of Philosophy and Literature, University of Buenos Aires (UBA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>
Email: scitro_ar@yahoo.com.ar

Rosa Primo. Professor of the University Degree and High-School Dance Courses of the Federal University of Ceará. Doctor with a Dance Course residency of the University Paris 8 (France). Leader of the Philosophical Conceptions Research Group of the Body in Stage (CNPq). Member of the Association des Chercheurs en Danse. She was coordinator of the dance area of the Secretariat of Culture of Fortaleza. Author of the book *A dança possível: as ligações do corpo numa cena [The possible dance: body relations on stage]* (2006). Since 20014 she has developed research on solo works in collaboration with other artists. In 2018 she premiered two solos: *Iracema* (for children) and *Tudo passa sobre a terra (Everything Happens on Earth)* –which topic is focused on femicide and ethnocide of the indigenous people. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5500-1471>
E-mail: rosaprimogadelha@gmail.com

Natalia Orozco. Choreographer, researcher, and dance manager in Colombia, and mother of Heloise. She studied philosophy and has a master's degree in psychoanalysis and culture. Currently, she carries out studies on the South through the virtual platform of CLACSO. She develops her creative work independently and is focused in pedagogical and cultural projects in the National University of Colombia, based in Bogota, and in the University Jorge Tadeo Lozano, Bogota campus. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6046-5414>
E-mail: natoroluna@gmail.com

Hayde Lachino. Studies an M.A. in Political Philosophy at Quilmes National University. A choreographer, teacher and researcher. Her main lines of work relate to the links between dance and technology, dance and politics. Several books and articles have been published by universities and cultural institutes in Mexico. She was director of *Interdanza* magazine, a publication from the National Dance Coordination of the National Institute of Fine Arts and Literature (Mexico's INBAL). She currently runs Nicolasa Press. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8282-8538>
E-mail: haydelachino@gmail.com

Ana Patricia Farfán. Choreographer, teacher and researcher, her work seeks to explore the spaces between theory and practice, dance and performance. Since 2016, she is director of *Me rindo producciones*, and she's currently a PhD candidate of the "Cartographies in Contemporary Art" program. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4933-1164>

E-mail: anapatriciafarfan@gmail.com

Bertha Díaz. Performing Arts researcher. Her interests run through the relations between body(ies)-writing(s)-thinking from and in front of the stage, as well as in pedagogical practices. She co-directs the RodezAlhampa theater collective and the Sycorax Review. She has a Doctorate degree in Arts, Humanities and Education Research, from the University of Castilla, La Mancha. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3709-2060>

E-mail: la.maga83@gmail.com

Editorial Board

Adriana Bittencourt. PhD and M.A in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP). She has a degree in Dance and a Specialization in Choreography from the Federal University of Bahia, UFBA. She is a researcher and vice-coordinator of the Postgraduate Program at Dance-PPGDança, professor at the UFBA School of Dance, and researcher at the Postgraduate Program in Dissemination of Knowledge DMMDC (UFBA).

Eugenia Cadús. PhD in History and Theory of the Arts from the University of Buenos Aires, where she also teaches and directs the Group for the Study of Argentine and Latin American Dances (GEDAL). She is a researcher at the National Council for Scientific and Technical Research (CONICET). She is a dance practitioner and her creative work includes participating as an artistic and historical advisor and dramatist in various plays.

Adriana de Faria Gehres. Adjunct Professor at the University of Pernambuco (UPE). PhD in Human Motor / Dance from the Technical University of Lisbon. She is a researcher in the area of dance, education and cultural policies in the Group of Sociocultural Studies in Physical Education and the Ethnos Group of the ESEF-UPE. Collaborating researcher at INET-MD-Portugal. She is currently developing studies on mapping networks of dance organizations and on curricular processes in the field of dance teaching.

Alejandra Ferreiro Pérez. Dancer, teacher and researcher of dance and education. She has a degree in Art Education in Dance (INBAL), MA in Artistic Education and Research (INBAL) and a PhD in Social Sciences (UAM-X). Member of the National System of Researchers. Researcher at INBA's Cenidi-Danza "José Limón" and professor of the Master's Degree in Educational Development, UPN's line of artistic education in agreement with the Cenart.

Ana Pais. Postdoctoral fellow in performing arts (Centro Estudos de Teatro, FLUL), playwright and curator. She is the author of the book *O Discurso da Complicidade. Contemporary Dramaturgies* (Colibri 2004) and *Affective Rhythms nas Performative Arts* (Colibri 2018). She organized the anthology *Performance na Esfera Pública* (2017, Orfeu Negro) and its English version available online at www.performativa.pt. She was a theater critic at *Público* and *Expresso*. As a playwright, she collaborated with theater and dance creators in Portugal and, as a curator, she conceived, coordinated, and produced various discursive curatorial events.

Victoria Pérez Royo. Professor of Aesthetics and Theory of the Arts (UZ), co-director of the Master in Performing Practice and Visual Culture (2010-2019), researcher at ARTEA and visiting professor at international research programs based on practice. In recent years she has developed an intense curatorial activity within the framework of research initiatives with art centers such as La Casa Encendida, Museo Reina Sofía and Matadero Madrid. Latest published books: *Compose the plural. Body, scene, politics* (2016, with Diego Agulló), *Dirty Room* (2017, with Juan Domínguez) and *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2019, with Mette Edvardsen).

Antonio Prieto Stambaugh. Professor-researcher at the Faculty of Theater and the Center for Studies, Creation and Documentation of the Arts of the Veracruzana University, where he is Coordinator of the Master in Performing Arts. Member of the National System of Researchers of Conacyt. PhD in Latin American Studies from the Faculty of Philosophy and Letters of UNAM and a teacher in Performance Studies from New York University. Director of Theater Research. Performing arts and performing arts magazine, refereed and indexed semi-annual publication of Universidad Veracruzana.

Carlos Eduardo Sanabria B. Associate professor and researcher of the Master's programs in Aesthetics and Art History and the Art History Career, of the Faculty of Social Sciences at Jorge Tadeo Lozano University (Bogotá, Colombia), in the areas of Philosophy of Art, Theory and History of Dance and Phenomenology of Performance. With the Body Dance Movement Research Network, he has been academic coordinator since 2012 of the International Dance Research Congress. He is the main researcher of the projects *Pedagogía, arte y ciudadanía* [Pedagogy, Art and Citizenship] (2017-2020), *Cuerpo, performance y movimiento* [Body, Performance and Movement] (2019-2021). He has published several books, as co-author, translator and academic editor.

Andréa Sério. Adjunct Professor of the Bachelor and Dance Course at the State University of Paraná - UNESPAR. Researcher in the Dance Research Group, in the Professional Master in Arts at UNESPAR and in the Professional Master's Network Program in Inclusive Education with research in Dance, Inclusion, Learning and Corporealities. She coordinates the Human Rights Education Center at UNESPAR. She is a creative artist and collaborator of the collective *Nó Movimento em Rede* [Network Movement Node].

Daniel Tércio. Associate professor at the Faculty of Human Motricity of the University of Lisbon, he teaches courses in the History of Dance, Aesthetics, Movement and Visual Arts. He is Coordinator of the doctoral program in Human Motricity in the specialty of dance and member of the board of directors of the Institute of Ethnomusicology-Center for Studies in Music and Dance. He currently leads the *Technologically Expanded Performance* project (<https://tepe.estudiosdedanca.pt/>) and coordinates the BDD Terpsicore digital archive (<http://weebox.fmh.ulisboa.pt/>).

Margarita Tortajada Quiroz. PhD in Social Sciences. She has been a researcher since 1988 at INBA's Cenidi Danza "José Limón." Member of the National System of Researchers. She has compiled her dance experience and academic training in 15 books and numerous published texts, which reflect on the theory of this art, analyze the history of Mexican dance, and has been a pioneer in gender studies within dance in her country.



Danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia reúne artículos de destacadas investigadoras de Latinoamérica sobre cómo la danza crea acciones, discursos y prácticas del disenso que permiten oponer el cuerpo a políticas del poder que están marcadas por la necropolítica y la gestión de la corporalidad. De ahí la importancia de visibilizar los procesos y las formas a través de las cuales las y los artistas de la danza están generando potentes acciones artísticas mediante un claro posicionamiento estético y político, para fisurar la pretensión de configurar la realidad como un espacio homogéneo inamovible.



UNAM
La Universidad
de la Nación


culturaUNAM

Danza
UNAM