

TRABAJAR CON LO QUE QUEDA

El proceso creativo de *Nunca quise renunciar a mi carne* (2020)



Ana Pellegrini

Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, Argentina
ana.pelle95@gmail.com

Fecha de recepción: 28/12/2022. Fecha de aceptación: 15/03/2023

Resumen

En el presente trabajo propongo un análisis acerca del proceso creativo de la obra *Nunca quise renunciar a mi carne* (2020), dirigida junto a Sofía Rypka cuyo disparador gira alrededor del repertorio acumulado en los cuerpos y el concepto de “reconstrucción” llevado al recorrido individual de cada intérprete. La pregunta originaria de la obra que organizó tanto el proceso creativo como las diferentes temporadas y reposiciones de la obra estuvo dirigida entonces a aquello que conservaba cada intérprete de su propio recorrido y a su vez, a aquello propio imposible de rastrear. Recurrimos a la propia memoria de los sucesivos procesos creativos acumulada en nuestros cuerpos con el objetivo de generar una mirada retrospectiva y crítica sobre este conjunto de experiencias pasadas, en diálogo con el análisis de una bibliografía alrededor de los conceptos de “archivo”, “repertorio”, “recreación” y “reconstrucción” que pusimos a prueba y deformamos para investigar nuestros propios lenguajes en la creación de una nueva pieza.

A continuación, describo las etapas del proceso creativo en diálogo con diversos autores, propongo una serie de reflexiones en el diálogo entre la investigación teórica y la práctica coreográfica y finalmente abro las claves para continuar en los próximos escritos.

PALABRAS CLAVE: PROCESO CREATIVO, DANZA CONTEMPORÁNEA, CREACIÓN COLECTIVA, ARCHIVO, MEMORIA CORPORAL.

Work with the remains. the creative process of *Nunca quise renunciar a mi carne* (2020)

Abstract

In this paper I propose an analysis of the creative process of the play *Nunca quise renunciar a mi carne* (2020), directed with Sofía Rypka, whose trigger revolves around the repertoire accumulated in the bodies and the concept of “reconstruction” taken to the individual journey of each performer. The original question of the work that organized both the creative process and the different seasons and revivals of the work was then directed to what each performer kept from his own journey and, at the same time, to that which was impossible to trace. We resorted to our own memory of the successive creative processes accumulated in our bodies with the aim of generating a retrospective and critical look at this set of past experiences, in dialogue with the analysis of a bibliography around the concepts of “archive”, “repertoire”, “recreation” and “reconstruction” that we put to the test and deformed to investigate our own languages in the creation of a new piece.

I then describe the stages of the creative process in dialogue with various authors, propose a series of reflections in the dialogue between theoretical research and choreographic practice and finally open the keys to continue in the next writings.

KEYWORDS: CREATIVE PROCESS, CONTEMPORARY DANCE, COLLECTIVE CREATION, ARCHIVE, BODY MEMORY.

Trabajar con lo que queda El proceso creativo de *NUNCA QUISE RENUNCIAR A MI CARNE* (2020)

*La carne de mi carne de mi carne se repite,
a pesar de que la carne es lo que no permanece.*

Schneider, Rebecca

En el presente trabajo propongo un análisis acerca del proceso creativo de la obra *Nunca quise renunciar a mi carne* (2020) dirigida junto con Sofía Rypka, cuyo disparador gira alrededor del repertorio acumulado en los cuerpos y el concepto de “reconstrucción” llevado al recorrido individual de cada intérprete. El proyecto resultó ganador del Premio Estímulo a la Creación Artística de la Universidad Nacional de las Artes, Departamento Artes del Movimiento (2019) y fue estrenado como obra en el Excéntrico de la 18° (2020). Luego participó del Festival Internacional de Buenos Aires -FIBA- (2021), en el Festival Nuevas Tendencias en Mendoza (2021), en el Festival Artístico de la Universidad Nacional de Artes -FAUNA- (2022) y realizó temporadas de funciones en el Teatro El Extranjero (2021/2).

El interés por el proyecto surge en el 2019 luego de que quienes conformaríamos el equipo de intérpretes, directoras y asistentes¹ finalizáramos el recorrido a través de la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes dirigida por Roxana Grinstein. Allí compartimos dos años en común donde trabajamos en múltiples procesos creativos, obras de danza y otras experiencias performáticas, con diferentes coreógrafxs/directores como Pablo Rotemberg, AyelenClavin, Josefina Gorostiza, Gustavo Lesgart, Gerardo Litvak, Carla Rímola y Laura Figueiras, entre otrxs, y nos adentramos en distintos modos de trabajar y comprender la creación artística desde el rol del intérprete. A su vez, finalizando nuestras carreras dentro de la Licenciatura en Composición Coreográfica de la UNA, comenzamos a interrogarnos por todo el bagaje de experiencias que acumulamos para preguntarnos adónde fue, qué quedó y qué no resistió al paso del tiempo.

Habiendo compartido no solo una variedad de procesos, escenarios y clases, sino una formación universitaria en común, la pregunta sobre qué se conservaba en el inicio del proceso creativo además apuntaba a cómo cada unx de lxs integrantes del grupo había procesado, retenido y/o descartado el material experimentado. Decidimos aprovechar y reunir a un equipo con características diferentes y en común, compartiendo un código de escucha y un ambiente propicio para la exploración, a partir de la premisa de que el repertorio acumulado en los cuerpos y el tiempo compartido en escena nos permitirían agilizar las primeras etapas de la investigación y poder llegar con mayor rapidez y fluidez a adentrarnos en un mundo imaginario común.

La pregunta originaria de la obra que organizó tanto el proceso creativo como las diferentes temporadas y reposiciones de la obra estuvo dirigida entonces a aquello que conservaba cada intérprete de su propio recorrido y, a su vez, a aquello propio imposible de rastrear.

1. El equipo para el estreno quedó conformado por Sofía Rypka y Ana Pellegrini en dirección, Manuel Pallero, Nayla Kim, Christian Sibille, Victor Pedrosa, Sofía Rypka y Ana Pellegrini en interpretación y Ana Zampaglione y Lucía Cuesta en asistencia de dirección.

A la par comenzamos el desarrollo de nuestro Trabajo Final de Graduación también junto a Sofía Rypka, *Volver a hacer siendo otrxs. Las prácticas de “reposición” en la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes* (2022), en el que nos propusimos investigar y analizar las prácticas de “reposición” en la Compañía de Danza de la UNA para poder aproximarnos a una definición de este concepto. A través de una metodología autoetnográfica reflexionamos sobre una serie de variables en el trabajo de “reposición” en un recorte de tres casos de estudio: *Cuarto creciente* (2004) de Roberto Galván, *Paraísos artificiales* (2007) de Gabriela Prado y *Savage* (2013) de Pablo Rotemberg; en relación con los mecanismos utilizados en el proceso, el modo de dirección, cómo abordaron los materiales del pasado y, finalmente, las nociones de “obra” y “coreografía”. Propusimos la categoría *volver a hacer* para poder reunir las diferentes prácticas de “reposición” en este contexto y analizar sus similitudes y diferencias, partiendo del estudio de un corpus bibliográfico de autorxs como De Naverán, Franko, Taylor, Schneider entre otrxs, que en los últimos años han trabajado en torno a la reflexión histórica en danza.

De este modo comenzamos a interesarnos en poder atravesar con nuestros propios cuerpos los conceptos e interrogantes que surgieron en nuestra investigación teórica. En este sentido, recurrimos a la propia memoria de los sucesivos procesos creativos acumulada en nuestros cuerpos con el objetivo de generar una mirada retrospectiva y crítica sobre este conjunto de experiencias pasadas, en diálogo con el análisis de una bibliografía alrededor de los conceptos de “archivo”, “repertorio”, “reposición”, “recreación” y “reconstrucción” que pusimos a prueba y deformamos para investigar nuestros propios lenguajes en la creación de una nueva pieza.

Desde la primera instancia donde convocamos al resto de lxs intérpretes para presentar el proyecto, planteamos las ideas disparadoras y abrimos un debate donde nos presentamos a partir de lo que cada unx pensaba que hacía cuando bailaba, dónde encontraba el goce y dónde hallaba el conflicto, cuál era su potencia y cuál su destrucción, para luego discutir cómo definirían al otrx, abriendo el debate y hasta descubriendo características propias no asumidas hasta el momento. Luego, derivamos en qué poseíamos en común y en qué obras y directores habían sido importantes en nuestras experiencias. Concluimos con un análisis de la conformación del grupo, de las intenciones del trabajo y también de los objetivos y expectativas.

Entre los objetivos descritos en el proyecto presentado ante la convocatoria del Premio Estímulo a la Creación Artística edición XIII (Pellegrini, Rypka 2019) destacamos:

- » Investigar la pregunta de “cómo acciona mi propia *carne*”: desarrollar y exaltar esa fisicalidad particular que tiene cada cuerpo.
- » Generar pruebas en relación a la deformación, intercambio y adaptación entre las diferentes *carnes*.
- » Poner en crisis el material a partir del intercambio con futuras colaboraciones artísticas: armar y desarmar, hipotetizar estructuras, reordenar materiales.

Como he expuesto previamente en *Volver a hacer siendo otrxs. Las prácticas de “reposición” en la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes* (2022) trabajamos desde una perspectiva autoetnográfica, focalizando la experiencia atravesada por nuestros propios cuerpos. En este sentido, tomamos la decisión de involucrarnos en el proceso creativo de esta obra también como intérpretes, acudiendo al conocimiento proporcionado por las propias experiencias en relación constante con nuestro trabajo como tesistas, retroalimentando ambos enfoques entre la teoría y la práctica. Si la

autoetnografía² fue la metodología que elegimos para el desarrollo de nuestra tesina, la experiencia acumulada en nuestros cuerpos fue el eje que atravesó ambos procesos.

Acompañadas del debate grupal y una serie de lecturas, arribamos al concepto *carne* como el núcleo de lo que investigaríamos posteriormente con nuestros cuerpos. En las charlas previas a los primeros ensayos, discutimos sobre los cuerpos y los modos de abordar el movimiento y sobre todo compartimos reflexiones sobre nuestros recorridos como intérpretes-investigadoras. Entonces fue cuando comenzamos de manera intuitiva a utilizar la palabra “*carne*” para nombrar aquello que nos diferenciaba como bailarines e intérpretes, para poder apuntar a nuestra individualidad en un sentido más amplio que nuestra danza: entendimos la *carne* como nuestra forma de mover y de habitar el movimiento, como a nosotrxsmismxs y a su vez todo aquello que traemos con nosotrxs, la *carne* como lo que somos y no podemos dejar de ser:

La carne como núcleo de acción, memoria e individualidad. Como nudo de tiempo. La carne como lo vivo y lo particular. Como aquello que está dispuesto a ser manipulado, deformado, explotado. La carne como origen de la excitación. Como tragedia. La carne como deformación pictórica. La carne como cada detalle visceral del gesto. ¿Cómo se mueve mi propia carne? ¿Cómo bailo la danza de otrx? (Pellegrini, Rypka, 2020)

Nunca quise renunciar a mi carne es una creación colectiva que se organizó entonces a partir de la pregunta por lo que era nuestro y a la vez de nadie, donde los intérpretes fueron los creadores del material presente en la obra. La dirección en este caso estuvo a cargo de las propuestas que organizaron la búsqueda, acercar los disparadores para la improvisación, editar y recortar el material dentro del universo que se generaba alrededor de las preguntas sobre nuestra propia *carne*. La obra es esta obra, entonces, a causa de sus intérpretes-creadores.

Del proceso creativo a la obra: un camino de caminos

Primera etapa

El proceso creativo de la obra duró aproximadamente tres meses y estuvo dividido en tres etapas hasta el primer estreno. La primera etapa consistió en la construcción de un imaginario común en el que cruzamos consignas kinéticas con la investigación de otros lenguajes. Generamos improvisaciones y actividades de experimentación en dúos e individuales, donde exploramos nuestra danza en relación con la escritura -por ejemplo describiéndonos y deformándonos para des-definirnos, buscando referencias literarias, utilizando poemas, recortes periodísticos, anatómicos y ficcionales como disparadores de movimiento-, con la música -utilizando una variedad de estilos dónde podíamos reproducir o no una misma serie de movimientos, entendiendo cómo nos afectaba o nos identificaba cierta sonoridad, y trabajando con el silencio-, con la pintura y la fotografía -tanto como referencias externas como disparadores internos para el movimiento- y con el universo cinematográfico -y sus modos de edición, de recorte y de enfoque-. Compartimos entre nosotrxs el material generado y lo trabajamos de

2. Acerca de este concepto Rosana Guber (2010) propone la etnografía como una práctica de conocimiento que apunta a comprender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva de sus miembros. De este modo, la investigación expuesta utiliza un enfoque autoetnográfico en la búsqueda de describir y analizar cualitativamente nuestra experiencia personal como intérpretes, con el fin de comprender la experiencia general de la Compañía de Danza de la UNA desde una mirada retrospectiva.

ensayo a ensayo, recortamos y editamos, nos delegamos el material del unx al otrx para que recorra nuestros cuerpos y nuestra *carne*.

Dividiendo los ensayos en varios momentos, nos centramos en un entrenamiento físico particular donde cada intérprete pudiera compartir con el resto su formación y su preparación para bailar. Buscamos de este modo condicionar nuestros cuerpos en cierto estado de “agotamiento creativo” para implicarnos en la interpretación, persiguiendo un límite del cansancio donde la barrera sobre qué hacer y cómo bailar empezase a desdibujarse para poder encontrar una respuesta atravesada solamente por nuestros cuerpos y sus modos de resolver las consignas enfrentando la duda y repasando las propias respuestas para desarmarlas y re-armarlas. Encontramos en ese límite un estado físico que nos permitió afectarnos interpretativamente para generar materiales kinéticos sin detenernos en una instancia de crítica. En un principio tendíamos a improvisar de cierto modo siguiendo las experiencias previas con otrxscoreografxs. Posteriormente, a partir de este agotamiento, pudimos superar esa instancia para explorar otras alternativas sin abandonar aquellas marcas de otros procesos que conservamos hasta el día de hoy pero sin repetir respuestas previas.

Relacionamos las prácticas dentro de esta etapa de investigación de movimiento con el concepto de reconstrucción comprendiendo al presente como la única instancia desde la que nos es posible operar, y el pasado como una herramienta a la que volver para reflexionar sobre el momento actual. “Por lo tanto, se diferencia de una ‘copia’ o de un ‘duplicado’ de aquello que ya ha existido y está ausente o bien reexiste en el archivo” (Jânsa, 2010). El principal interés de la propuesta residió en cómo reconstruir nuestro modo particular, e incluso distintivo, de abordar el movimiento para poder reunirlos en un cuerpo colectivo preguntándonos qué quedaba del recorrido de un grupo desde un pasado a un posible futuro. Sin pretender arribar a una definición individual y cerrada de una experiencia, entendimos este recorrido como un proceso que reunía todas las obras e investigaciones compartidas, no como un objeto acabado y cerrado sino como un punto de partida para continuar.

“¿Y si resulta que nos lo inventamos?”, pregunta Ixiar Rozas (2010) en el título que presenta su artículo en el compilado *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (ed. Naverán, 2010). Así como debatimos sobre la imposibilidad de una copia exacta y atravesamos la prueba y error en el intento de recrear-nos³, una nueva pregunta surgió: ¿Hay una memoria fiel? ¿Es así como sucedió? ¿Hasta dónde puedo escribir y mover mi experiencia para poder cambiarla? Dentro de esta búsqueda constante que se apoderó del trabajo nos encontramos yendo y volviendo al pasado como fuente para abrir posibilidades que, a su vez, cambian el modo de entender aquello que ya pasó: un nudo de tiempo atravesado por el movimiento.

Segunda etapa

Comenzamos, como nombré anteriormente, aventurándonos en una serie de tareas que no estuvieron destinadas a crear el universo kinético que se arribara en la coreografía y repertorio propio de la obra, sino a generar un mundo imaginario común desde donde desarrollar en un segundo momento la partitura coreográfica. Esta segunda etapa estuvo destinada a sumergirnos en los procedimientos que luego sostendrían y estructurarían la obra: el robo, la apropiación, la copia. Profundizamos entonces en cómo compartir, cómo hacer lo más idéntico posible los movimientos de otrx, cómo diferenciarnos, cómo desafiarnos, cómo destruir todo lo que traíamos.

3. A diferencia de una reconstrucción, la recreación pretende una relación identitaria con un supuesto original como un intento fiel de repetir el pasado.

En este intercambio entre cuerpos y tiempos, pasado, presente y futuro, se abrió un nuevo eje de investigación: la tensión generada en el pasaje de materiales. Desde el concepto de “afecto” de Gerald Siegmund propuesto como uno de los tres aspectos interrelacionados utilizados para dar cuenta de los procesos de reconstrucción en *Affect, Technique, and Discourse. Being Actively Passive in the Face of History: Reconstruction of Reconstruction* (2017), el “afecto” no se refiere únicamente a la condición material del cuerpo, sino también, a la presencia abstracta de aquellos otros cuerpos con los que se producen conexiones y relaciones de tensión (Siegmund, 2017: 498). Al interpretar los movimientos de un repertorio acumulado en nuestros propios cuerpos y en los de nuestroxs compañerxs, lxs bailarines ejecutamos, a la vez, dos danzas: una anterior y una totalmente nueva, una propia y una ajena.

Basándonos entonces en una “circulación transindividual” (Siegmund, 2017) del material previo para la generación de uno nuevo, el trabajo se dirigió hacia una búsqueda intersubjetiva donde en el constante intercambio entre el pasado, presente, y el ida y vuelta entre lxs bailarines-investigadores, constituyó el núcleo de acción: el movimiento “era de todxs y a la vez de nadie”.

En esta etapa produjimos frases coreográficas, recorridos espaciales y estructuras de escenas a partir del trabajo con un intérprete específico para que luego otrx lo continúe. En algunos casos dirigimos la búsqueda a una copia más exacta, en otros a aislar algún aspecto o particularidad de lo que se observaba y ampliarlo, también a modificarlos para intentar imprimir una característica propia o incluso hasta oponer y destruir la propuesta. De este modo, el material circuló a través de todas nuestras *carnes* rechazando la noción de originalidad.



Escena “EL TRÁGICO ROBO DE LO QUE ERA MÍO Y DE NADIE”
Función Centro Cultural Borges 2022. Fotografía: Valentín Mora

A la par del desarrollo kinético y dramático de la obra, trabajamos con distintos rubros especializados para profundizar otros aspectos como el diseño de una escenografía que permitiese variar y reamar el espacio con cada una de las escenas y poder titularlas, permitiendo el ingreso de la palabra escrita desde estructuras de madera y papel, trayendo algo del universo analógico al armado material de la escena. Junto con dos músicos se realizó el diseño sonoro original de la obra, reuniendo distintas referencias, probando y descartando desde las etapas de improvisación con el elenco. Posteriormente, para la segunda temporada, se convocó a una vestuarista para que diseñe y confeccione el vestuario que pudiera dar cuenta de las variaciones entre escenas dentro de la propia obra acompañando la escenografía.

Tercera etapa

Finalmente, la última etapa del proceso creativo estuvo destinada a la organización del material, que estructuramos en cinco escenas fragmentadas entendidas como “intentos de renunciar a mi *carne*”. Cada una se organizó a partir de un eje central y se constituyó como una prueba física donde las especificidades y oposiciones de cada *carne* se entretajan como hipótesis de construcción de mundo y recorrido dramático.

La propuesta parte como un recorrido sinuoso desde un prólogo que se organiza como una invitación a este universo personal y grupal. La entrada de público coincidiría con la construcción de la imagen de un espacio ordenado de cuerpos contenidos, casi inmóviles, que descargan impulsos: la consigna propuesta para este momento fue ensayar la muerte de una *carne* que aún está viva, donde cada unx indaga cómo sería el fin de su movimiento. La escenografía se reacomoda, se despliegan nuevos textos y se presentan universos kinéticos particulares en una sucesión de robos, copias y apropiaciones que devienen en danza. Todo se reorganiza y los cuerpos se mezclan en un unísono: es la *carne* de las *carnes*, la *carne* de la obra. Es una coreografía que reúne los fragmentos característicos de cada unx y a la vez de aquello construido por todos. En la posterior transición el espacio se mueve, se despliega y repliega junto a los cuerpos en un “baile final” como prueba excesiva de un drama imposible. Aquella muerte ensayada de una carne viva, es ahora, un intento de definición del propio mundo: una secuencia inspirada en distintos boleros, que parte de un dúo de cuerpos transpirados que ya comparten una forma de moverse, se completa como un cuadro grupal que repasa el código kinético expuesto hasta el momento, en un *in crescendo* de velocidad y energía desbordada. Los cuerpos y sus vínculos, los textos que se exhiben escritos, la escenografía, la música, el vestuario y la iluminación; las escenas donde nos relacionamos, nos apropiamos y nos copiamos culminan cuando los cuerpos vuelven a iluminarse, acumulando hacia la máxima tensión para, finalmente, despojarse y sólo dejarse ver en ese “intento imposible” de dejar de ser unx, para querer ser otrx.



Escena "LA PREPARACIÓN PARA LA NADA"
Función Centro Cultural Borges 2022. Fotografía: Valentín Mora

Los títulos expuestos en la escenografía de cada escena son:

- » El prólogo "NUNCA QUISE RENUNCIAR A MI CARNE"
- » La primera escena "EL TRÁGICO ROBO DE LO QUE ERA MÍO Y DE NADIE"
- » La segunda escena "LA PREPARACIÓN PARA LA NADA"
- » La tercera escena "EL DRAMA REAL QUE INTENTÓ SER UN BAILE Y NO PUDO"
- » El epílogo "MI CARNE ES MI MUERTE"



Escena "EL DRAMA REAL QUE INTENTÓ SER UN BAILE Y NO PUDO"
Función Centro Cultural Borges 2022. Fotografía: Valentín Mora

En las instancias de aperturas algunas miradas externas reconocieron ciertos materiales provenientes de otras obras u otros directores, como también qué momento o secuencia correspondía a la individualidad de cada intérprete. A su vez, dentro del mismo grupo, en otros trabajos o investigaciones hemos visto posteriormente el resto de esta misma obra, cómo se imprimió esta investigación en nuestra manera de movernos - y también de mirar y descartar-.

Comenzamos la investigación ahondando en aquellos materiales de obras anteriores, en los gestos que recordábamos y hasta en pautas que ya habíamos explorado. Continuamos profundizando e intercambiando estos recorridos, dejando entrar incluso experiencias formativas y otras prácticas que lxs intérpretes habían desarrollado, para continuar buscando algo propio. Improvisamos alrededor del movimiento individual, de aquello más disfrutable y también lo más difícil, probamos la pauta del otrx, lo desafiamos a seguirnos, bailamos pasos que ya habíamos bailado y tomamos prestados otros que no para deformarlos. Insistimos con la pauta para encontrar en la copia qué nunca íbamos a poder volver a hacer, qué nunca iba a ser igual y a qué nunca íbamos a poder renunciar.

Desde este enfoque se remarca la importancia de la memoria corporal: al trabajar desde el archivo y el repertorio acumulado en los cuerpos, las piezas continúan abriendo diálogos con el presente, a través de la coreografía, cada vez que se realizan (Franko, 2017). Lxs intérpretes entonces, comprenden un doble rol de bailarinxs e investigadorxs, a través de sus cuerpos y sus movimientos reflexionan sobre sí mismas y su capacidad de re-elaborar con los restos de aquello que lejos de desaparecer, continúa latente para ser explotado en nuevas direcciones.

Entendiendo entonces este proceso creativo como una relación, un intercambio en tránsito, es que comprendemos la necesidad constante de actualizar la obra, ya que la premisa sobre la cual trabajamos está en constante cambio. A través de la acumulación, lxs intérpretes reúnen nuevas experiencias sobre las cuales volver desde un contexto siempre nuevo, reforzando así, la imposibilidad de entender la obra como un proceso cerrado. Siguiendo esta lógica, Rebecca Schneider reflexiona sobre el carácter efímero de la danza para postular que el performance permanece en reverberancias, repeticiones, contramemorias y transmisiones corporales:

Cómo el mirar atrás transforma la atención y, de ese modo, construye un futuro que no está simplemente relacionado con el pasado como una actualización de su devenir, sino que abre a la experiencia la pluralidad de maneras en las que la vida surge y es expuesta a posibles acciones (Schneider, 2010).



Epílogo “MI CARNE ES MI MUERTE”. Teatro El Excéntrico de las 18^o 2020.

Conclusiones: no renunciar como forma de permanencia

Durante el aislamiento volvimos a abrir una primera etapa del proceso creativo realizando una serie de encuentros virtuales para mantenernos en contacto con el mundo imaginario alrededor de la obra y continuamos produciendo materiales sin una finalidad escénica. A través de las pantallas, nos reunimos para debatir y compartir textos, volvimos a las actividades de escritura grupal, de traspaso de materiales y ediciones comunitarias. A partir de actividades de improvisación y exploración, trabajamos en la producción de collages fotográficos, pequeñas piezas audiovisuales y hasta propusimos una reelaboración del contenido de la obra en formatos mixtos manteniendo la misma estructura: asignando a cada intérprete una escena y una materialidad, volvimos a rehacer la obra pasando por textos, visuales, escenas improvisadas a través de la virtualidad, videos previamente editados y relatos asincrónicos.

Luego transcurrió la segunda temporada y comenzamos a preguntarnos cómo organizar este material que desde un principio no iba a ser incluido en la obra, pero que constituye a su vez otra cara de la misma, una obra sobre la obra y no un registro de cómo se hizo. Reúne las bitácoras y los registros, pero también las referencias externas intervenidas, reúne el material pandémico y las pruebas a distancia, reúne aquello que llamamos “autorretratos del otrx”⁴, los collages, la destrucción estructurada y los cadáveres exquisitos. Alejándonos entonces de la lógica del archivo occidental en este tipo de prácticas, lo que permanece o deja un residuo“(no como documento

4. Los “Autorretratos del otrx” fueron una serie de pruebas tanto kinéticas como visuales y literarias que llevamos a cabo en el proceso creativo y se reúnen a partir de la consigna de habitar la fisicalidad y la individualidad del otrx, para así poder describirlo desde un mismo.

sino como "carne en una red de transmisión cuerpo a cuerpo de lo que se escenifica) es lo que demuestra un impacto a través distintas generaciones" (Schneider, 2010).

Entendiendo entonces que el proyecto se ancló en trabajar con el residuo y generar residuo, surge el interés por continuar investigando alrededor de la producción adyacente a la obra de danza: cómo se organiza, cómo se desarrolló, dónde permanece y cómo se define. Todo esto será objeto de análisis de próximos escritos.

En resumen, las preguntas disparadoras de esta obra forman parte, a su vez y en interrelación, de un trabajo de investigación teórico. Las mismas tienen que ver con los conceptos de archivo y repertorio acumulados en el cuerpo, con la memoria y la individualidad, con la construcción de una identidad propia en el movimiento. Estas ideas son las que conforman el concepto central que define la obra: el concepto de la *carne*. *Nunca quise renunciar a mi carne* es una obra de danza que indaga las posibilidades de encarnar otras fisicalidades ajenas a la propia. Toma como punto de partida la hipótesis de que el universo kinético es, en principio, irrenunciable.

La obra es, entonces, una hipótesis escénica o un posible resultado de la investigación kinética y conceptual, abierta a seguir desarrollando nuevos formatos. A partir de la investigación alrededor de la "recreación", "reconstrucción" y "reposición" arribamos a un nuevo eje para trabajar de forma colectiva con aquello que permanece en nuestros cuerpos, para darle una nueva forma a los restos de un pasado latente, entendiendo esta búsqueda como un material potencial para las construcciones futuras.

Bibliografía

- » De Naverán, Isabel. (2010). “Introducción”, *Hacer Historia*, Barcelona: Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors.
- » Franko, Mark. (2017). “Epilogue to an Epilogue: Historicizing the Re- in Danced Reenactment”. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Nueva York: Oxford University Press.
- » Franko, Mark. (2017). “Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era”. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Nueva York: Oxford University Press.
- » Guber, Rosana. (2001). *La etnografía. Método, campo, reflexividad*, Bogotá: Norma.
- » Janša, Janez. (2010). “Reconstrucción 2”. *Hacer Historia*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre. Mercat de les Flors.
- » Pellegrini, Ana, Rypka, Sofía. (2022). *Volver a hacer siendo otrxs. Las prácticas de “reposición” en la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes*. [Trabajo Final de Graduación. Universidad Nacional de las Artes].
- » Pérez, Victoria (2010). “Replantear la historia de la danza desde el cuerpo”, *Hacer Historia*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre. Mercat de les Flors.
- » Schneider, Rebecca. (2010). “Los restos de lo escénico (reelaboración)”. *Hacer Historia*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors.
- » Siegmund, Gerald. (2017). “Affect, Technique, and Discourse-Being Actively Passive in the Face of History: Reconstruccion of Reconstruction”. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Nueva York: Oxford University Press.

Fuentes

- » Pellegrini, Rypka. (2019). Proyecto *Nunca quise renunciar a mi carne*. Premio Estímulo a la Creación Artística edición XIII.
- » Pellegrini, Rypka. (2021). Dossier *Nunca quise renunciar a mi carne*.

