

# Las Ultracosas de Cuqui Jerez: deseos provisionales para imaginar la investigación en artes



Anto Rodríguez (Antonio Rodríguez Velasco)

UCM / UCLM, España  
antoro15@ucm.es

Fecha de recepción: 11/11/2022  
Fecha de aceptación: 10/04/2023

## Resumen

La investigación en artes es un ámbito del conocimiento de reciente implantación en los contextos universitarios y educativos españoles y latinoamericanos. Para tratar de definirla en este artículo me acerco a mi propia práctica investigadora y enumero diez ejes con los que describir algunos de sus aspectos más importantes. Utilizo como pretexto la descripción de la pieza escénica *Las Ultracosas* de Cuqui Jerez en primera persona para abordar conceptos complejos y comunes como la vibración disidente, la práctica del presente o la toma de posición. La investigación en artes es un espacio disidente dentro de la academia y el mercado cultural que poco a poco se va abriendo camino en las artes escénicas y artes vivas y por eso es importante tratar de definirlo o cuestionarlo.

**Palabras clave:** Investigación en artes; Artes vivas; Performance; Arte y disidencia; Arte investigación; Las Ultracosas; Jerez.

## Las Ultracosas by Cuqui Jerez: Provisional Desires for Imagining Art Practice Research

### Abstract

Art practice research is a field of knowledge that has only recently been established in Spanish university and educational contexts. In order to try to define it in this article, I will take a closer look at my own research practice and list ten axes with which to describe some of its most important aspects. I use the description of the performance piece *Las Ultracosas* by Cuqui Jerez as a pretext to address complex and common concepts such as dissident vibration, the practice of the present or the taking of a position. Practice as research is a dissident space inside the academy and

the cultural market that is gradually making its way into the performing and living arts, that is why it is important to try to define or question it.

**Keywords:** Art Practice as Research; Live Arts; Performance Art; Art and Dissidence; Art Research; Las Ultracosas; Jerez

## Introducción: una tesis doctoral para pensar en y desde la práctica artística

Antes de comenzar, déjame decirte algo. Utilizo en estas líneas la primera y segunda persona del singular por varias razones. La primera es que considero especialmente relevante contarte estos hallazgos y la reflexión sobre *Las Ultracosas* evitando una distancia fingida. Además, quiero establecer con quien lee una relación estrecha, casi íntima, para acercar los materiales de los que hablo con el cuidado, mimo y provisionalidad de una conversación entre amigas (Rodríguez, 2019). Por último, me parece importante dar espacio en la academia y en la investigación a las primeras personas del singular y descubrir con ellas qué conocimiento generan sus experiencias, legitimarlo y cuestionar en el hacer cómo podemos llevar a cabo estas escrituras. Algunos de estos aspectos se entenderán mejor a continuación.

Las intuiciones sobre la investigación en artes que te voy a contar en este artículo brotan de mi tesis doctoral, defendida en 2019 en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, UCLM. Mis directores José Antonio Sánchez (UCLM) y Victoria Pérez Royo (UNIZAR), miembros de la asociación ARTEA, me acompañaron en aquel apasionante viaje.

Aquella tesis acabó siendo un paseo por los diversos conceptos, preguntas, prácticas, temas y dispositivos que fui transitando durante el proceso de investigación de cinco años. En ese camino descubrí con libertad, además, una metodología de trabajo que surgía imbricada con los contenidos que tenía entre manos: *la escritura en atlas* (Rodríguez, 2020).

*Sobre la autobiografía, el troleo y las artes de la relación. Relato en primera persona de un proceso de investigación basado en la práctica artística* (Rodríguez, 2019). Así se tituló. Pero no me enrollaré mucho hablándote de la tesis en general, porque quiero contarte algo bastante concreto. Aunque aprobé y me doctoré, aquel proceso aún continúa abierto para mí. Muchos de los materiales con los que trabajé siguen acompañándome. Pero, además, durante la escritura de la tesis, estudiando y produciendo mis piezas y colaborando en las de otros artistas, descubrí una serie de enunciados de la creación escénica contemporánea con los que sigo dialogando. En este artículo, los enumeraré para que imaginemos juntos que pudieran ser las llaves con las que acceder a aquel ámbito desconocido (digo esto con toda la intención, ya verás por qué) de la investigación en artes basada en la práctica.

Escribo estas palabras a partir de la conferencia que impartí dentro del II Congreso de Investigación en Bellas Artes - CIBA 2 (2022) con el título “Qué es esto –Hoy– Qué ha sido: deseos provisionales para imaginar la investigación en artes”. Después de aquella conferencia establecí las relaciones con la obra *Las Ultracosas* que ahora te voy a contar.

Déjame empezar explicándote a qué me dedico...

## Introducción 2: Las Ultracosas como investigación basada en la práctica artística

El ámbito en el que yo trabajo es el de las artes escénicas contemporáneas, también llamadas artes vivas (Abderhalden, 2014) y (Rodríguez, 2019: 271): la intersección entre la performance, la danza, el teatro, la interdisciplina, la transdisciplina, el arte relacional, la música, el encuentro.

La defensa de mi tesis doctoral coincidió en el tiempo con el final de un proceso de creación en el que yo participaba y que tardaría dos años en hacerse público. Estoy hablando de la pieza escénica *Las Ultracosas* de la coreógrafa madrileña Cuqui Jerez.

Esta es su ficha técnica. Concepto y dirección: Cuqui Jerez. Creada en colaboración con: Cécile Brousse, Óscar Bueno, Javi Cruz, Anto Rodríguez, Louana Gentner, Jorge Salcedo y Gilles Gentner. Coproducida por: Teatros del Canal, Madrid; Festival Next – Kunstencentrum Buda, Kortrijk; Área de Gobierno de Cultura, Turismo y Deporte del Ayuntamiento de Madrid. Con el apoyo del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Inland-Campo dentro, Madrid; Acción Cultural Española (AC/E): Beatriz Quintana y Miguel Jerez.

El estreno de esta obra tuvo lugar en Kunstencentrum BUDA, Kortrijk (Bélgica), en noviembre de 2019 dentro del Festival Next, un mes después de defender mi tesis. Simultanear el final de mi tesis con el trabajo en *Las Ultracosas* me ayudó a entender muchas de las ideas a las que había estado dando vueltas durante tantos años de investigación, ahora en un contexto muy diferente a aquel en el que yo solía trabajar.

Mientras que mis propuestas escénicas son una mezcla entre conferencia, performance y concierto, *Las Ultracosas* de Cuqui Jerez es una performance teatral de cinco horas de duración en la que los espectadores asisten al despliegue de un universo visual y musical paralelo al real, contemplativo y coreográfico. Andrea Rodrigo definía la pieza de Cuqui en el programa de mano para su estreno en España como: «un espacio liminal entre una pieza escénica y una instalación duracional viva» (2020). En la figura 1 puedes ver algunas diferencias entre una foto de mi trabajo y otra, de *Las Ultracosas*:



Figura 1. Fotografía de mi pieza Notas para una conferencia troll (fotografía del autor), izquierda, y fotografía de *Las Ultracosas*, derecha (Mila Ercoli).

El marco en el que desarrollé mi tesis doctoral fue el de la investigación basada en la práctica artística, un territorio breve aún en España (Blasco, S., Insúa, L. y Simón, A., 2016). A medida que avanzaba en mi investigación y alternaba mi proceso de trabajo con otras actividades iba descubriendo aspectos de la investigación en artes como ámbito del conocimiento que cada vez me seducían más y me parecían muy importantes para compartir con el resto de la comunidad académica, artística y científica.

Como profesor y tutor de varios contextos de investigación como el programa Sin Créditos o el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual había experimentado modos de reflexionar sobre el trabajo de otras investigadoras en artes, de cómo acompañar otros procesos. La preparación de la defensa de mi tesis doctoral me ayudó a ordenar y entender esa información que había ido acumulando y a darle una forma más precisa. Entonces pude formular la pregunta: ¿qué valores de la investigación basada en la práctica me tienen arrebatado?

En este artículo, a modo de notas provisionales (como verás más adelante, esta provisionalidad será eterna), voy a enumerar, como te decía, diez puntos que considero relevantes para definir esta investigación. Para describirlos con más atención y seguir descubriendo cosas en ellos, voy a contártelos a través de mi experiencia como parte del equipo de *Las Ultracosas*.

Considero necesario hacer esta reflexión posicionándome entre la investigación en el ámbito académico y los contextos de producción artística para dar cuenta de la conexión que hay entre ambos espacios. Veremos cómo el trabajo desde la práctica que se realiza en el ámbito de la creación puede hoy, también, formar parte de la academia y así sucede: celebro una universidad que legitima el conocimiento de la práctica como un saber pleno.

## ¿Qué imagino cuando pienso en la investigación basada en la práctica artística?

**Cuando hablamos de investigación artística no nos estamos refiriendo al hecho de que muchos artistas emprendan investigaciones exhaustivas antes de formalizar una obra. Tampoco debe confundirse investigación artística con el acercamiento por parte del arte contemporáneo al lenguaje de las ciencias sociales y a sus métodos de análisis. El término se acuña para ponernos sobre aviso de que también el arte se ha convertido en un fenómeno cuántico. (Martínez, C. 2010).**

Cuando digo ‘investigación artística basada en la práctica’ estoy hablando de un espacio desconocido para el conocimiento desconocido, realmente inexistente aún. Es un espacio de potencias y posibles que raramente se pueden describir a priori. Sin embargo, podemos acariciar su incertidumbre si observamos algunas de esas investigaciones, como, *Las Ultracosas* o, por ejemplo, la tesis doctoral de Antonio Ferreira.

El título de esta última es *Tecnopatías post-alfabéticas: lectoescritura performativa y somatización de internet*, y la defendió en 2021 en la UCM.

En su investigación nos encontramos *dentro de* la relación entre lenguaje-cuerpo-internet. Su búsqueda no se proyecta externa para construir un archivo de información que le es ajeno, sino que Antonio se deja envolver en un proceso en el que va descubriendo sus procedimientos y metodologías sobre la marcha, en el camino. La intensidad de esa escucha es tan grande que llega a modificar incluso la escritura *académica* que ahora ve transformados los colores de sus letras, sus texturas, sus disposiciones, los valores de su textualidad. Aquí, una imagen de las páginas de su tesis (Fig. 2).



Figura 2. Páginas de la tesis doctoral de Antonio Ferreira.

Esta imbricación entre el cómo hacer y el qué hacer es de especial importancia en un ámbito que se basa en la práctica ya que esta implica un presente continuo en el que los cuerpos producen y gestionan múltiples saberes. Hasta que la práctica no tiene lugar, la investigación no existe y esto será más o menos radical a la hora de llevarlo a cabo porque seguimos atadas a modos de hacer de una academia y un mundo del arte que impone sus modos de producción (Del Mármol, M. y Basanta, L.:2020).

El ámbito académico (y con él el mundo del arte) nos ha enseñado que la relación que establecemos con el conocimiento debe ser rentable en varios sentidos. En concreto, en nuestras disciplinas artísticas hemos vivido una historia que legitima el trabajo artístico cuando este se puede traducir (antes o después de su práctica) en reflexión crítica racional, pensamiento, imágenes simbólicas, palabras. Las obras son mejores, parece ser, cuando hay un discurso en torno a ellas (anterior o posterior a la práctica, insisto) y eso nos ha empujado como artistas e investigadores a legitimar nuestro trabajo práctico a través de otras disciplinas.

Hasta hace poco tiempo, en las universidades de nuestro país, las artistas que querían acceder al doctorado se veían obligadas a desplazarse a otras ramas del conocimiento y tratar de crear un puente (una traducción, en definitiva) entre su práctica y algo que fuera aceptado por la academia (Martínez, C., 2010). Así, muchas compañeras artistas acabaron por doctorarse en Historia del Arte, Historia, Filología, Filosofía o incluso en Psicología, Antropología o Educación.

Sin embargo, la investigación en artes que yo intuyo y que se puede encontrar escuchando el trabajo doctoral de Antonio Ferreira, el mío propio o *Las Ultracosas*, celebra y legitima la práctica como fuente generadora de conocimiento. Y, yendo un paso más allá, imagino que esta forma de investigar asume que la práctica debe formar parte de la academia, de las instituciones del conocimiento, que su riqueza debe entrar en diálogo con el resto de las disciplinas que se dedican a la investigación.

Legitimamos la práctica y le damos su espacio con la confianza que merece sin esperar una traducción rentable. Así también descargamos el conflicto de la teoría y la práctica (Jerez, C. y Pérez Royo, V., 2012) y permitimos que la relación de nuestras investigaciones con el discurso escrito, razonado, analítico, crítico, etc., que se correspondía con lo teórico, explore nuevos modos de dialogar. Y digo *nuevos* por aguantarme las ganas de decir *desconocidos, sorprendentes, inesperados, desviados, torcidos, queer*.

Resumiendo, la investigación en artes no existe, aparece. No existe, porque sus metodologías no se comparten como herramientas estancas directamente aplicables a cualquier investigación, al menos en general. No existe, porque sus procedimientos, estructuras, dispositivos son nuevos con cada nuevo proceso. Estos modos de pensar desde la práctica nacen del hacer mismo y no son un proyecto previo que se cumple para demostrar una hipótesis.

Asumo que el espacio de lo incierto y de muchos otros saberes debe formar parte de la academia. Con la investigación en artes desconocida entran en las universidades, teatros y museos, las preguntas sin resolver, la interrogación, el deseo, las intuiciones. Todos esos son los elementos que la ciencia tradicional ha ido olvidando en occidente pero que en nuestro ámbito creativo (cómo ya venía pasando en las ciencias sociales y las humanidades) desvelan importantes hallazgos (Rolnik, S. 2019).

Nuestra investigación basada en la práctica abre la puerta de la academia a las primeras personas, a la incertidumbre de la investigación, a la coincidencia (que forma parte de los procesos, no es un anexo, no es prescindible), a las preguntas que nunca se van a resolver y que acogemos con toda la pasión y la falta de rigor por el placer de abordar el conocimiento en su más gorda complejidad.

Cada investigación descubre su forma, sus tiempos, su metodología y sus contenidos. Inclusive descubre, haciendo, sus preguntas.

Para fragmentar esta complejidad y que acariciemos sus trozos por separado voy a enumerar a continuación los diez puntos que te contaba al principio. Estos ejes a mí me ayudan a visualizar, hacer y jugar la investigación basada en la práctica artística.

Como habrás visto, hablo de la pieza de Cuqui Jerez como si fuera mía. Esto es porque el intenso proceso de muchos meses de duración fue un trabajo compartido con una horizontalidad llevada a la práctica muy ricamente entre todos los miembros del equipo. Cuqui decía en una entrevista que le hizo Quim Pujol en 2019 sobre esta manera de trabajar tan compartida y peculiar que en *Las Ultracosas* «el modo de gobernanza ha sido el amor» (Jerez, 2020).

## La investigación en artes toma posición

En mi trabajo escénico me encontré en muchos momentos con el problema de tener que tomar partido: a favor o en contra de la *baja cultura*, entre la academia y la cultura popular, entre la teoría y la práctica, entre el hacer y el pensar, entre el artista y el espectador, etc. Esto suponía para mí una complejidad estéril, porque me veía asumiendo una dicotomía ficticia, desplegando el campamento en alguno de aquellos dos elementos y negando el contrario, definiéndome y afirmándome en una postura estanca...

Para salir de aquel atolladero me lanzó un salvavidas Georges Didi-Huberman, que pensando en el trabajo no escénico de Bertold Brecht reflexionaba sobre la posibilidad de una escritura política que, lejos de tomar partido y no moverse, prefiere tomar posición (Didi-Huberman, 2013). La toma de posición acoge la revisión de sí misma, su propio cuestionamiento, asume un perpetuo movimiento. Las posiciones son territorios similares a las 'pro-posiciones' de Bruno Latour en "*How to talk about the body*":

**I have acquired the habit of using the word propositions to describe what is articulated. The word 'proposition' conjugates three crucial elements: (a) it denotes obstinacy (position), that (b) has no definitive authority (it is a pro-position only) and (c) it may accept negotiating itself into a com-position without losing its solidity. (Latour, 2004: 212).**

La investigación en artes, y yo mismo en mi práctica, firmamos un compromiso con ese estado de permanente revisión, de inestabilidad generadora de conocimiento. La investigación en artes es entonces el territorio de las posiciones, porque en ella proponemos espacios claros, convencidos pero abiertos al cambio, a su revisión, a su transformación. Voy a tratar de profundizar en esto enseñándote una imagen:

Cuando el público entra al teatro para asistir a *Las Ultracosas* sabe que la duración de la pieza va a ser de cinco horas, pero que pueden entrar y salir si lo necesitan todas las veces que quieran. Las gradas forman una L que enmarca el escenario, que también tiene forma de L y que completa un rectángulo en el teatro. Hay cojines muy cerca de la moqueta beige que delimita el espacio escénico para que la gente pueda acercarse si le apetece, o tumbarse y vernos más de cerca. Las paredes del escenario crean una esquina de madera clara, beige también. En el centro de la escena, tres performers permanecen quietos en una postura natural pero rara. Van vestidos con ropa normal pero combinada de una manera rara. Llevan pelucas que son realistas, pero les quedan raras.

De modo que uno acepta su papel: recostado sobre un almohadón, gozando de la máxima proximidad a la escena, o sentada en una silla desde la gradería frontal o lateral, disfrutando de un falso anonimato, el espectador o la espectadora activa su imaginación para estar dentro mientras continúa físicamente estando fuera. Es así como logra acceder (Sánchez, 2020).



Figura 3. Principio de *Las Ultracosas*. (Fotografía de Mila Ercoli).

Acompañados por la música de “Preludio a la siesta de un fauno” de Claude Debussy, esos tres personajes raros empiezan a moverse juntos muy despacio, haciendo paradas, creando *tableaux* vivants, imágenes estáticas que forman con su cuerpo y con los objetos que portan. Uno de ellos lleva un tubo de cartón que termina coloreado; otro, una estructura de metal pequeña con una rueda; otro, saca de su bolsillo una forma blanca de la que emerge una pluma rosa.

El elemento fundacional de la pieza es el *tableau vivant*: un *tableau* con miles de posibilidades, objetos y mucho vestuario donde siempre estás viendo los mismos elementos en una línea dramática de acumulación. Es decir, estás observando muchos elementos que se ponen en relación entre sí en muchas combinaciones diferentes. [...] Aquí cada cual mirará algo distinto en cada momento. Además, todo se resemantiza de manera constante [...]. (Jerez, 2020).

Los objetos, vestuarios, casi todos los elementos cambian con cada función, nunca son los mismos, o si lo son, es por coincidencia. Pero ya te contaré esto más tarde.

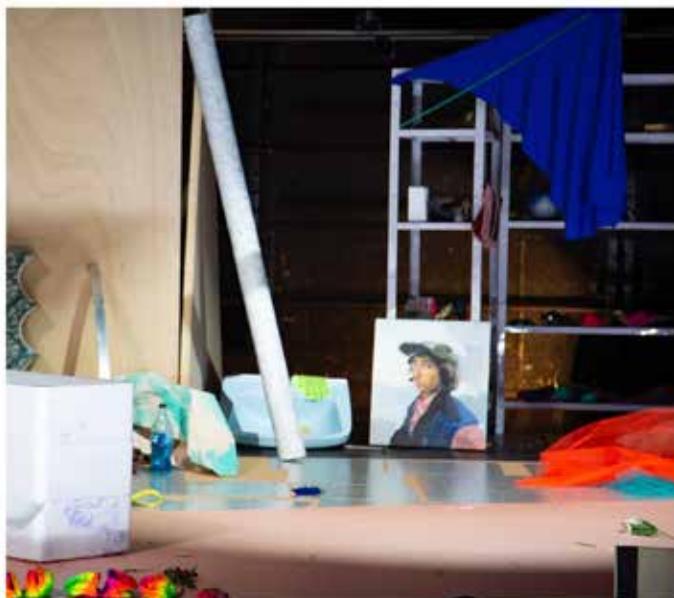


Figura 4. *Las Ultracosas*. (Fotografía de Mila Ercoli).

**Cuando las cosas, en su interacción con cuerpos inertes y vivos, pero también con la luz, con la música y la memoria, pierden la mudez (por la que habitualmente se las desprecia y se las esclaviza como objetos) y comienzan a hablar y a moverse como cosas, en ese momento manifiestan su condición de 'ultracosas'. (Sánchez, 2020).**

El proceso de creación de esta pieza estuvo guiado por la premisa de explorar la suspensión del sentido, un ejercicio aparentemente abstracto en palabras, pero mucho más claro al practicarlo. Mira:

**Habitualmente, cuando una acción comienza, enmarcada en la escena, rápidamente podemos nombrarla. Por ejemplo, si una performer extiende su brazo hacia una taza, nos precipitamos a adivinar que va a coger la taza, incluso podemos anticipar que va a beber. En *Las Ultracosas*, cuando la performer extiende su brazo hacia la taza, la acción se suspende, se detiene, se genera el tableau vivant y con esa parada se suspende el sentido. ¿Va a coger la taza o qué va a hacer? «Porque en el mundo de las ultracosas no hay conceptos, ni nombres, ni identidades, sólo singularidades que se encuentran y se gozan». (Sánchez, 2020).**

Las pausas no son estáticas, sino que algo pasa dentro del cuerpo de quienes están actuando que no permite nombrar con seguridad qué es lo que ahí ocurre. Cuando la performer emprende de nuevo la acción, se establece otra relación con la taza, ya no va a cogerla, ahora se apoya en ella, o la empuja, o la rodea.

Además, la taza en esta pieza puede ser un objeto reconocible o puede ser una forma de texturas y colores múltiples que no se define, no se está quieta. Eso que parece una taza, tras un cambio de la iluminación puede parecer ahora una tela, un tronco, una pelota de gomaespuma o todas esas cosas a la vez.

En *Las Ultracosas*, la idea de la toma de posición es muy clara e insistente. Sobre la escena tomamos la firme posición de asistir a la creación de un universo impreciso,

inestable, contemplativo, profundo. Esto requiere que nos vayamos construyendo junto a aquello que sucede iluminado en el escenario, lejos de nuestras expectativas, tanto quienes estamos dentro como quienes miran. Las galaxias que se abren paso sobre la escena no son como nuestro mundo real.

**Luego está la duración: hay que insistir para llegar a otro lugar. Es importante para que la percepción del tiempo empiece a hacer estas cosas de las que hablas. Y también genera algo emancipatorio en el público. Es como si lo hubieses traspasado todo. Ya no juzgas, ya no esperas: simplemente estás. (Jerez, 2020).**

La apuesta hacia esa otra realidad es por completo vehemente. Su vehemencia no solo reside en la duración de la obra sino en la ejecución de las acciones, el ritmo, la complicidad que se establece con quienes miran. La propuesta es radical en ese sentido sin imponer una toma de partido final, una frase que defina su significado político. Podríamos decir que, no solo apuesta en una dirección política, sino que abre varias, agrieta varias.

*Las Ultracosas* es política radicalmente, porque propone una forma diferente, indefinida, de mirar, de relacionarse con lo que hay delante, de gestionar los deseos, las expectativas y las ansiedades del público, por ejemplo.

## La investigación en artes se mantiene en la pregunta

Para que nuestras investigaciones permanezcan abiertas, la investigación en artes esquiva la afirmación definitiva y para ello se apoya en la interrogación (Rodríguez, A. 2019: 21): las hipótesis ahora reafirman la capacidad de acción de la pregunta, la pregunta como práctica. Si no me apoyo en conclusiones definitivas, tendré que mantener un movimiento constante, un 'baile' (Rojo, P., 2020), una práctica permanente que me ayude a equilibrarme y desequilibrarme, a desplazarme, a saltar de ese suelo que se está rompiendo bajo mis pies hacia otro que me acoja hasta una nueva huida.

Déjame contarte cómo trabajamos con las preguntas y cómo nos guían en *Las Ultracosas*.

Sobre el escenario desnudo aparecen objetos que los personajes vamos metiendo y sacando. Poco a poco el escenario se transforma. Los paneles que constituían las paredes del fondo se van abriendo, desplazando. Y descubrimos, además, que fuera del escenario, detrás de los espectadores hay unos percheros con ropa, pelucas y espejos donde los performers nos cambiamos a la vista del público.

En esta pieza, el estado *presentacional* de los performers es esencial. Digo *presentacional* porque nuestro estado interpretativo responde a una escucha total del presente, sin anticipación histórica ni proyección de futuro, abiertos a la pregunta y la incertidumbre. Como performers nos preguntamos ante cada gesto que realizamos, ante cada vestuario que elegimos: '¿esto qué es?'

Como decía, cada función es nueva para nosotros ya que hay muy pocas cosas fijadas en la escritura de la pieza. Gestionamos esta incertidumbre y mantenemos abierta la pregunta de qué se está construyendo con nuestras acciones y cómo podemos suspender el sentido de eso que se genera en nuestro entorno. No sabemos qué vamos a hacer, las acciones no están establecidas de antemano, cada función, cada ensayo es diferente.

Hablamos de una mesa como la de un técnico de luces donde hay un interruptor donde se puede subir o bajar el sentido. Cada una usa sus propias estrategias porque las cinco performers son muy diferentes. [...] La pregunta siempre es la misma, pero hay muchas estrategias y modos de ejercitar eso que a veces se traducen en lugares muy difíciles de nombrar. Hablábamos mucho de seducir al lenguaje, pero de no consumir el deseo. Se trata de mantenerse en la seducción todo el rato. [...] Creo que podríamos hablar de una sensualidad del entendimiento. (Jerez, 2020)

Como decía antes, el marco de la escena facilita que los significados cristalicen y se proyecten y eso es algo que sucede también para quienes, en este caso, disponemos (Sánchez, J. A. y Prieto, Z., 2010: 11-12). Por ello, echamos mano a la herramienta de la pregunta para suspender en todo momento el sentido de las acciones, de las imágenes, de la teatralidad y de la representación. Eso nos ayuda a entrar en el mundo y la corporalidad de *Las Ultracosas*, incluso a luchar contra nuestro ego que también tiende a veces a anticiparse o proyectar.

En una especie de eterno fractal, el estado de pregunta afecta a cada elemento de *Las Ultracosas*: luz, espacio escénico, espacio sonoro, transformación del *backstage*, disposición y presencia de los espectadores, etc.

En el vestuario el gesto de la pregunta es muy claro: los performers creamos los conjuntos en el momento, con la misma incertidumbre que nos lanzamos a las acciones, tratamos también de suspender el sentido con/en nuestros atuendos. Los personajes que creamos con estas mezclas de prendas y pelucas no se pueden nombrar: están a medio camino entre la ropa de trabajo, la moda, la supervivencia, el juego de colores, el desnudo... En esta imagen (Fig. 5) lo puedes ver:



Figura 5. *Las Ultracosas*. (Fotografía de Mila Ercoli).

Fantaseo con que las preguntas en la investigación en artes apunten hacia todos los agentes de la investigación: quien investiga, su contexto, la investigación como ámbito del conocimiento, la propia investigación en particular, etc. Por eso, también te decía que considero muy importante cuidar la *toma de posición* desde la que dejar abiertas las preguntas y agrietarnos en ellas, no quedarnos fuera.

De esta manera, los procesos y las prácticas se anuncian como ejercicios de reescritura (Barthes, R, 2004:77-79). Los pasos de cada investigación re-construyen nuevas

preguntas con lo que hay. Con eso huimos de los ejercicios de re-lectura que pueden perpetuar modelos de producción brillantes, poco éticos o que atraigan investigaciones que persiguen confirmar, afirmar, intuiciones que concluyen en sí mismas, que nos den la razón.

La investigación en artes es el lugar en el que llevamos la contraria para movernos, para bailar en busca de nuevas maneras de reescribirnos, de revisarnos. Como estamos convencidos de ese espacio inestable, no necesitamos que una afirmación, un resultado brillante nos traiga la paz.

La permanente inestabilidad provoca una cierta generatividad de las preguntas: unas invitan a otras, se abren en otras, se re-escriben en otras. Las interrogaciones van desplegando ese tejido de la investigación en constante movimiento. Nuestro proceso se asume dentro de un fluir de preguntas que celebra que nunca haya un final, sino en el proceso siguiente, nuestro o ajeno.

## La investigación en artes se asume dentro de su contexto

Comprendí con Walter Benjamin que sería posible una literatura política implicada y que produjera reales transformaciones en la práctica el día que los poetas asumieran una escritura desde dentro, al lado de, para y sobre quienes escribe (Benjamin, W. 2015: 19).

Imagino una investigación en artes que en su hacer transforma el contexto en el que se desarrolla: la academia, el propio ámbito investigador. Nos asumimos como investigadores basados en la práctica dentro de un sistema de producción (productividad) capitalista del conocimiento, dominado por el régimen heteropatriarcal. A partir de esas políticas, desde dentro, desarrollamos nuestras disidencias.

Pensando en *Las Ultracosas* podría ir nombrando los elementos de la pieza y analizar qué relación mantiene cada uno de ellos con la idea del *adentro*, porque esta propuesta es un ejercicio intenso de 'adentro', de estar, mantenerse e ir un poco más allá. Déjame contarte esto en relación con dos aspectos de la pieza: el *show business* y las canciones.

Cuqui Jerez siempre ha mostrado en sus piezas un gran interés por cuestionar, jugar o desarticular el lenguaje espectacular: desde el ritual de los ensayos en *The rehearsal* (2009), al proceso de creación en *The croquis reloaded* (2009), la ficción de la representación en *The neverstarting story* (2007) o la convención del musical en *Mágica y elástica* (2021).

Curiosamente, en *Las Ultracosas*, a pesar de su formato tan poco convencional, la coreógrafa también asume y disfruta el formar parte del adentro del mundo del espectáculo, del teatro. Sin embargo, en todas sus piezas, pero especialmente en *Las Ultracosas*, ese *adentro* se suspende. En esta obra, el tiempo ralentizado de las acciones, la no convencionalidad de las relaciones, la transformación no lineal del espacio, etc. dialogan con la referencia, con el *show business* en este caso, y, lejos de negarlo, proponen ahondar en él, ver qué hay en su profundidad. Es algo así como si el mundo que se desplegara sobre el escenario no negara el mundo real, sino que asumiera estar tan dentro de él que poco a poco fuera abriendo puertas que nos permitieran verlo más y dejar que nos mire (Didi-Huberman, 2002).

Otro elemento clave en esta idea del *adentro* en la pieza es la banda sonora. A lo largo de las cinco horas, la coreógrafa desde la mesa de sonido, como una performer más, pincha canciones populares: desde música clásica a piezas más contemporáneas o música pop. Así, ese otro mundo, ese *universo* como dice José Antonio Sánchez (2020)

citando a Raquel Vidales (2020), florece atravesado por una banda sonora humana, de nuestra época, que conecta a espectadores y personajes como si compartieran la hoja de ruta en el ejercicio de profundización.

Sucede además algo sorprendente en relación con la música. Nosotros lo llamamos *lipsyncks*. Las únicas palabras que pronuncian nuestros personajes se emiten con la voz de Beyoncé, Bon Jovi o Mina. De vez en cuando, brotan entre las canciones de la base sonora unos éxitos completamente reconocibles, propios de la cultura popular actual, que alteran nuestras acciones y que nos llevan a mover los labios de manera sincronizada con la voz del artista a modo de *playback*. Suelen ser solos o dúos.

Estas canciones transforman la atmósfera y atraen el aspecto espectacular cuando las luces de Gilles Gentner colorean la escena durante el *lipsynck* generando una suerte de videoclip, de gran concierto. Pero todo esto continúa siendo atravesado por el estado de incertidumbre, de pregunta, de suspensión. El cantante de esa situación no mantiene una relación unidireccional con lo que está pasando, sino que, permaneciendo dentro de ella, la cuestiona, se cuestiona a sí mismo en ella, se suspende.

De esta manera, el cliché de la cultura pop, del espectáculo, que juega además con la expectativa y el deseo de los espectadores, con su cansancio, crea un ritmo para la contemplación de la pieza y al hacerlo se agrieta y se sublima para entrar en lo profundo.

Podríamos decir que *Las Ultracosas* abraza el mundo real hasta estrujarlo entre sus brazos (Fig. 6).



Figura 6. *Las Ultracosas*. (Fotografía de Mila Ercoli).

## La investigación en artes acoge la diferencia, los deseos y las intuiciones

En el programa de telerrealidad *Quiero ser monja*, emitido en el canal de televisión Cuatro (2016), unas chicas viajaban por conventos españoles haciendo vida monacal a la espera de recibir la llamada de Dios. Un día, una de las chicas sintió una fuerte emoción mientras rezaba y una de las monjas mayores se le acercó y le dijo algo así, comprendiendo que la llamada estaba cerca: -no te asustes, acoge esa emoción.

Como pasa muchas veces en nuestro trabajo investigador, cuando alguna pregunta anda abierta y vibrante, metida entre ceja y ceja, todo te remite a ella (Pérez Royo, V. 2012: 141-162). Así me pasó a mí con el ‘acoge esa emoción’.

¿Desde qué perspectiva o bajo qué criterios rechazo algún material de mi investigación, esquivo algún camino, prefiero uno u otro procedimiento? Con cada decisión que tomamos en nuestra práctica investigadora descubrimos la metodología y contenidos de lo que tenemos entre manos. Como decíamos antes, si lo que estamos haciendo aún no existe, nosotras lo haremos aparecer. Pero y, en ese hacer, ¿por qué jerarquizamos contenidos, dispositivos y metodologías?, ¿por qué desechamos a veces caprichos, intuiciones y deseos?

El proceso de creación de *Las Ultracosas* se caracterizó por la puesta en valor de las intuiciones acerca de las complejas preguntas que nos planteábamos. La idea de suspender el sentido fue tomando forma a medida que avanzaba el proceso, pero, en un principio, las decisiones sobre los materiales, las acciones, la banda sonora, etc. eran meras intuiciones apuntadas. Partir desde este punto no significó que tuviéramos que lanzarnos a la incertidumbre de la improvisación, sino que aprendiéramos a emprender una búsqueda intensa por desentrañar qué se esconde detrás de nuestros deseos, de nuestras sospechas. Hicimos algo así como entrenar la mirada y la atención para comprender el código de la práctica de este proyecto.

Muy pronto en el proceso apareció, como te conté más arriba, la idea de trabajar con los *tableaux vivant*. De esta manera tan literal nos inventábamos la práctica de suspender el sentido. ¿Qué sucede si arranco una acción y la detengo?

Vimos cómo se desarrollaba este proceso e intuimos que esas paradas en la acción no podían estar vacías o suponer una simple pausa, sino que tenían que ir acompañadas por algún tipo de intención. Más adelante llegó así, por ejemplo, la práctica de los ambiguos gestos faciales. Parecía que el proceso iba pidiéndonos una expresividad facial, también suspendida, que dialogara con la acción del cuerpo.

Otro ejemplo: Cuqui sabía desde un principio que quería trabajar con pelucas, porque le inquietaba el distanciamiento que provoca el tener delante a alguien con una peluca y, como ella dice, porque estamos guapísimos con ellas. Así que a lo largo del proceso fuimos desentrañando qué suponía ese complemento, cómo tenía que ir combinado con los materiales, incluso, cómo esos pelos nos iban conectando con los objetos de la escena.

Otra gran intuición del principio fueron los maquillajes. Desde años atrás, la coreógrafa había venido trabajando con la imagen de su cuerpo pintado en monocromía de diferentes colores. Cuqui sabía que quería ver qué pasaba en *Las Ultracosas* si aquellos personajes indefinidos de la escena aparecían de pronto pintados de un solo color. Semejante intuición, deseo o capricho acabó convirtiéndose en uno de los ejes que articularía la dramaturgia completa del espectáculo.



Figura 7. *Las Ultracosas*. (Fotografía de RaqueVidales).

La práctica de los maquillajes, con todo el trabajo y tiempo que implicaba cubrir con color las partes de cuerpo visibles fuera del vestuario, nos llevó a imaginar que deberíamos pintarnos a vista del público. Por ello, colocamos varios puntos de maquillaje, pelucas y vestuario alrededor del escenario. Finalmente, esto sería esencial para la dramaturgia de la pieza ya que, cada cambio de vestuario y peluca a la vista del público, ordenaba el tiempo visual de la escena, la contemplación, a la vez que se producía un ejercicio importante de distanciamiento, ver el más allá de aquel universo espectacular. Lo contemplativo de la escena y sus personajes se combinaba con la mecánica laboral de los performers, que se cambiaban de ropa, se desnudaban, tomaban decisiones sobre la marcha sin esconder nada para quienes miraban.

De esta manera, en la dramaturgia apostábamos porque no hubiera un afuera para este mundo, o, mejor dicho, que, si fuera posible algún tipo de afuera, este estaría adentro.

El trabajo dramaturgico convencional, en general, se divide en unas fases que arrancan con la escritura de un texto (de palabras o coreográfico) o la decisión global sobre la estructura que tendrá dicha producción. Sin embargo, el proceso de *Las Ultracosas*, claro ejemplo de ejercicio de investigación basado en la práctica, se articuló en torno a unas intuiciones y se fundamentó en el trabajo de los cuerpos sobre la escena. Haciendo, desde la práctica, fuimos descubriendo qué significaban aquellas preguntas, qué iban a ver los espectadores, cómo se colocaría el patio de butacas, cuál debía ser la duración de la pieza e, incluso, si habría acompañamiento musical o cuántas personas debían trabajar en escena. Algunas de estas preguntas se resolvieron muy al final del proceso, a punto de estrenar; algunas otras seguimos agitándolas todavía y tomando nuevas decisiones a partir de ellas aún a día de hoy.

En los meses que duraron los ensayos, guiados por estas intuiciones y por cómo la práctica se iba desarrollando, descubrimos cómo se hacía la pieza, cómo se construía esa escritura, cómo debíamos estar en escena o cuáles eran las canciones que Cuqui

debía pinchar desde la mesa de sonido y en qué orden para guiar la dramaturgia y acompañarnos.

¿Qué sucedería en mi investigación si acogiera en ella intuiciones imprecisas, deseos apuntados, caprichos que tengo atravesados? Después de acoger todos estos elementos, ¿entenderé en el hacer, contando con ellos, por qué tienen o no tienen que estar y cómo?

Me parece una decisión política tener en cuenta caprichos e intuiciones en nuestro hacer, darles espacio en la academia y en la investigación a estos saberes imprecisos. El rigor de la investigación (clásica) nos dice que en nuestras búsquedas solo debemos tener en cuenta aquel conocimiento justificado, definido, explicado, masticado, validado. Pero qué pasa si en nuestra investigación dedicamos un tiempo a observar ese otro conocimiento borroso, relacionado con los saberes vibrátiles del cuerpo (Rolnik, S., 2019), que nos aporta una información más difícil de descodificar pero que aporta una inteligencia disidente.

Me seduce acoger estos saberes extra-académicos porque me remiten a la idea de profundización horizontal que desarrollé en mi tesis (Rodríguez, A., 2019: 26). La investigación académica (y artística) nos recomienda elegir un tema para la tesis lo suficientemente preciso como para no perdernos, tener claro cuál es el objetivo de nuestra obra, especializarnos en una disciplina, ser lo suficientemente concretos con lo que hacemos para no llevar a confusiones. Y este modo de hacer atrae a la investigación por agotamiento: tomar un elemento y saber todo de él, al máximo, hasta extasiarlo y quedarnos exhaustos.

Sin embargo, si acogemos instrumentos, materiales, metodologías, saberes de muchas disciplinas y las ponemos a la misma altura estaremos celebrando una profundización horizontal. Conocemos también por contigüidad, por poner cosas al lado de otras y dejar que de esos diálogos crezcan las ramas. Practicamos una profundización horizontal, dispersa, promiscua, acogedora.

## La investigación en artes dispone sus elementos a la misma altura y cuestiona las jerarquías

En la línea del punto anterior, al investigar nos cuestionamos por qué colocamos unos elementos en una posición superior a otros, por qué convertimos a unos en centros y a otros en periferias.

En mi trabajo me encontré varias veces con la imposibilidad de borrar esas jerarquías, en el gesto cuestionable de pretender que todo estuviera a la misma altura: música, texto, cuerpo, Franco, mi abuelo. Y en ese proceso de descubrimiento entendí que hay ciertos mecanismos que operan en cada proyecto generando y afirmando las jerarquías.

Déjame que te ponga las imágenes del dictador Francisco Franco y de mi abuelo como ejemplo para explicar este ejercicio de gestión de las jerarquías que me acompañó durante años en la elaboración de la tesis. Para preguntarme cómo poner cosas juntas y verlas vibrar o para cuestionar el nivel de jerarquía de las imágenes, ponía, por ejemplo, una fotografía de Franco al lado de una de mi abuelo Luis. Al verlas juntas trataba de mirar a una con la intención que ponía habitualmente para mirar a la otra y viceversa. Así me encontré con muchas cosas interesantes entre las que destacaría ahora la idea de que la intención de la mirada no reside tanto en el esfuerzo por anular las jerarquías, sino en el acoger sus posiciones y desvelar la mía en aquella relación

entre lo que vemos y lo que nos mira (Didi-Huberman, G., 2002) de las imágenes, acciones o canciones.

La mecánica clásica de la investigación, como decíamos antes, reafirma las jerarquías: hay unos conocimientos que están legitimados y otros, que no. Pero la práctica, en nuestra investigación, convoca a elementos que obligatoriamente tienen que estar en nuestras investigaciones. La anécdota, el relato autobiográfico, el capricho, la intuición, lo esotérico, la duda, la inseguridad, la pregunta que apenas se puede formular, el arrepentimiento, el cansancio, el cuerpo de quien investiga, la referencia desviada, lo no justificado, no debería entrar en la investigación.

Nuestro trabajo consiste, también, por tanto, en ponernos en diálogo con las normas de la investigación. Nos preguntamos cómo abrimos la puerta de la academia para que acoja a esos elementos irreverentes y los acepte como generadores de otro (nuevo) conocimiento (Insúa, 2013).

En *Las Ultracosas*, la relación jerárquica de los materiales se basa en la «interdependencia» (Jerez, 2020). Te pondré a continuación el ejemplo de la relación con la música para ilustrar esta idea.

La capa sonora de la pieza es la que a priori podría parecer más dominante, como sucede habitualmente cuando la música aparece en escena. Como te contaba antes, en este caso, la banda sonora se constituye con una lista de canciones reconocibles de cinco horas de duración entre las que sobresalen los *hits* de los *lipsyncks*.

Sin embargo, hay algo en la relación de la acción con esta banda sonora que hace que no sea una estructura dominante de poder, sino que dialogue con el resto de los materiales. Por supuesto, hay una razón evidente para que esta dominación no se produzca y es que los elementos visuales son muy intensos y la capa contemplativa, muy poderosa. Pero, además de esto hay algunas decisiones que hacen que la música mueva una capa de atención fluctuante, que acompaña, propone o funciona como paisaje de fondo.

Los intérpretes trabajamos desde dentro de la escena en diálogo con la música, en algunos momentos yendo a favor de su ritmo, por ejemplo, y otros, en contra. También hacemos ese ejercicio con su tono e intensidad y bailamos o no bailamos canciones lentas, damos o quitamos dramatismo a una balada, etc.

Desde la mesa de sonido, como te decía, lanzándonos canciones, Cuqui va construyendo la dramaturgia de la pieza en tiempo real. En general, la música funciona como la iluminación y las acciones. Dibuja el transcurrir del tiempo y, sobre eso, la coreógrafa toma decisiones cuando desde dentro de la escena, por ejemplo, perdemos la brújula de la suspensión del sentido o cuando se establece algún ritmo o significado. La selección en directo de esa música implica hacer aparecer un performer más sobre la escena, invisible este, que, igual que cuando Jorge, el escenógrafo, se mueve por el escenario cambiando las paredes, los suelos o recogiendo y sacando materiales que transforman nuestro entorno, va escribiendo con nosotros el recorrido temporal de *Las Ultracosas*.

Como las acciones que vamos a realizar no están pactadas de antemano, cuando estamos actuando, los performers nos vamos encontrando, sorprendiendo, acompañando y juntos vamos transitando y creando las situaciones. La música funciona igual, nos encontramos con ella, a veces hacemos con nuestras acciones que cambie y, otras veces, sucede al contrario.

**Quienes habitan el mundo de las ultracosas ya no usan el lenguaje abstracto, solamente una lengua sensible, cuyos signos son posiciones, vibraciones, gestos, desplazamientos, rotaciones sutiles, elevaciones o depresiones de partes del cuerpo, a veces casi imperceptibles. Por ello en ocasiones se diría que se comportan como plantas, y que se ven afectados por un erotismo vegetal; en otras son como animales asombrados de cómo las cosas juegan con ellos, se les escapan, se les resisten o simplemente los provocan; y a veces se convierten en cantantes insólitos, a través de cuya figura atraviesan las letras de canciones, que son las incursiones de otros mundos en este mundo [...]. (Sánchez, J. A., 2020).**

Algunas canciones tienen su propia partitura de acciones: la banda sonora de la película *ET* nos pone a todos a girar, “El Danubio azul” nos detiene, etc. Y los *lipsyncs*, que también aparecen por decisión de Cuqui, detienen temporalmente la construcción-deconstrucción de ese mundo.

Las jerarquías entre los materiales en esta pieza, como vemos con la música, asumen su existencia, pero luchan por su desarticulación. Igual que la capa espectacular o la contemplativa, no dominan todo, la capa musical acompaña y se deconstruye para perseguir esa suspensión de sentido que buscamos.

Como habrás podido imaginar, sueño con una investigación en artes que cuestiona las jerarquías que se establecen en su juego, inclusive en la relación entre la investigación científica clásica y nuestra investigación en artes basada en la práctica.

## **La investigación en artes basada en la práctica se legitima en su hacer**

Como decía al principio, lo habitual hasta hace unos años en el contexto universitario español era que las investigaciones de artistas tuvieran que traducirse a otras disciplinas para que pudieran convertirse en tesis doctorales, artículos, libros, etc. que les abrieran el acceso a la academia. Esto se producía por varias herencias, pero voy a centrarme en comentarte solo la de la dicotomía entre la teoría y la práctica.

Habitualmente, en los contextos educativos e investigadores, se habla de dos ámbitos claramente diferenciados: el de la teoría y el de la práctica, el del pensar y el del hacer. Pero, desde nuestra investigación basada en la práctica artística, en cuanto metemos un dedo en cualquiera de ellos vemos claramente que esa dicotomía es estéril y falsa.

Por ejemplo, ¿en qué momento el ejercicio de la escritura deviene teoría si nos basamos, por ejemplo, en tentativas de escritura por montaje, por imágenes, si jugamos con la materialidad del texto, de su sonido, de su lectura? Aurora Fernández Polanco, por ejemplo, describe en su artículo “Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer” la tradición de una escritura artística que deviene práctica investigadora con la que podemos entender nuestros otros saberes.

En *Las Ultracosas*, solo la acción, lo que allí pasa, justifica ese universo. No hay ningún texto o elemento que legitime la práctica si no es la práctica misma. Allí nada se traduce; todo forma parte de aquel presente de la escena que se desvanece en su final.

A medida que transcurre la acción, contaba líneas atrás, el escenario se va abriendo, se descuajeringa (Fig. 8), como podemos ver en la siguiente imagen. Las paredes se despliegan, aparecen elementos gigantes en la escena como son la caseta, una escalera, las cortinas de colores, los suelos de diferentes texturas.



Figura 8. *Las Ultracosas*. (Fotografía de Raquel Vidales).

Mientras el escenario se va cubriendo de objetos y se genera una imagen caótica que contrasta con la pulcritud del principio, los personajes empiezan a aparecer por sorpresa, de uno en uno al principio y luego en conjunto, con su piel tintada de diferentes colores. Amarillo, azul, verde, rojo, violeta... «Es como si la luz (que Gilles ha ido produciendo con la misma *sensitividad* –y esta palabra no existe según el diccionario– con la que ellos se han ido relacionando con las cosas) se hubiera materializado sobre sus cuerpos, aproximándoles aún más a las cosas». (Sánchez, 2020). Los colores brillan en aquella escena y, con ellos, nuestros cuerpos se confunden entre las cosas acercándonos al final. «En el escenario quedan expuestos todos los objetos que han ido apareciendo durante la función, como si fueran los restos de una rebelión contra el orden natural de las cosas» (Vidal, 2019).

Muchos de los espectadores, que están invitados a salir del teatro durante las cinco horas de duración de la pieza, se quedan atrapados por las transformaciones que allí suceden (Vidal, 2019). La mirada en ese estado de contemplación se ve arrastrada por la escena como si a lo largo de la duración de la performance hubiéramos aprendido juntos (quienes estamos dentro y quienes están fuera) a habitar aquel mundo raro. «Se trata de sumergirse poco a poco en su universo, abandonarse a su estética, dejarse arrastrar por su lógica, de manera que cuando termina resulta tan familiar que da pena marcharse» (Vidal, 2019).

Pocas palabras se le pueden poner a lo que allí sucede. Se expande un universo, una profundidad en el espejo distorsionado de nuestro mundo. Esa realidad se habita, se vive plenamente en ese ultra-presente, no necesita que entendamos qué pasa. El estado de contemplación se apodera de los cuerpos y los transforma cuando aceptamos que el análisis racional debe quedar, también, suspendido para entrar en *Las Ultracosas*.

Mira, esta es una secuencia de algunas transformaciones de las que allí suceden, a modo de fotonovela:

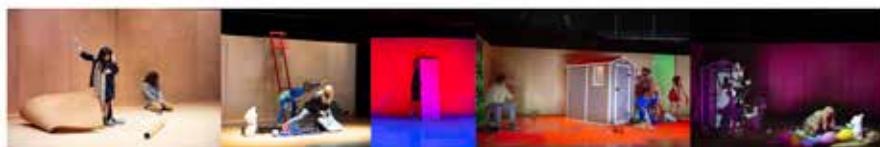


Figura 9. *Las Ultracosas*. (Fotografías de Mila Ercoli).

La investigación en artes legitima la práctica como generadora de conocimiento y no precisa que el resultado de esa práctica se traduzca a discurso escrito, comentario crítico o analítico, etc. Rentabilizar de esta manera la práctica significaría traicionarla, desconfiar del poder del conocimiento de nuestros cuerpos, de nuestros haceres artísticos. En sentido contrario, descargar al texto escrito, a la palabra, al pensamiento, de las labores de validación de la práctica abre la puerta a conocer otras materialidades y capacidades de estos elementos. ¿En qué se convierten el texto y el pensamiento cuando son algo más que instrumentos legitimadores de la práctica? ¿Qué es la teoría si no está al servicio de la práctica? y, ¿viceversa?

Por último, cuando en nuestras investigaciones diseñamos metodologías o marcos metodológicos, los construimos a partir de las necesidades que nos vamos encontrando y de nuestros deseos. Si ya no tenemos que echar mano de las metodologías de otras disciplinas para legitimar nuestro trabajo, y emplear instrumentos de medición, recursos y formatos de otras ramas del conocimiento, ¿cómo dialogamos con ellas ahora? ¿Cómo es el instrumento de la *entrevista*, por ejemplo, en la investigación en artes?

¿Qué ganas de encontrarnos así con el entorno académico, con las universidades, con los contextos investigadores!

## La investigación en artes plantea procesos abiertos a las relaciones

**La cosa me afecta a mí y yo afecto la cosa. Todo gira alrededor de la relación y eso produce un desdibujamiento tanto del cuerpo como de la cosa. Es el “entre”: entre la taza y yo. (Jerez, 2020).**

No tengo claro si este punto es una idea aplicable a la investigación en artes en general o pertenece en particular a mi ámbito de trabajo, las artes escénicas contemporáneas, las artes vivas. Diría que sí es una idea general porque es algo que está más allá de los formatos de resultado, pero a ver qué piensas tú. Para empezar, me pregunto a qué me refiero cuando digo que algo es mi ámbito de trabajo.

Hace unos años vivimos en Madrid la reivindicación a nivel político del término *artes vivas*. Este concepto que había acuñado Rolf Abderhalden en el artículo “¿Artes vivas?” (2014) como una traducción posicionada de la idea de las *live arts*, artes en vivo, anglosajonas, se imponía como un marco que acoge dentro de las instituciones diferentes manifestaciones escénicas excluidas del contexto del teatro textual, la danza bailada y el circo.

Reconocer espacios públicos para estas propuestas como Matadero: centro internacional de artes vivas, en Madrid, suponía dar voz y espacio a las artistas que desarrollamos nuestro trabajo en los márgenes. Aunque duró poco tiempo, porque después de la legislatura de Manuela Carmena como alcaldesa de la capital todo eso se desvaneció, muchas voces críticas se cuestionaron desde dentro del gremio si esa etiqueta de *artes vivas* era inclusiva o no.

En mi caso, siempre he vivido con conflicto aquella pregunta del: ¿a qué te dedicas? Canto canciones, imparto conferencias performativas, bailo como lo hacía de pequeño en el salón de mis abuelos... ¿Qué es eso? ¿Teatro? ¿Danza? También escribo, hago vídeos, propongo instrucciones, compongo imágenes... ¿Es eso algún ‘*arte viva*’ en algún caso?

Tratando de entender a qué me dedico llegué a una conclusión que me resultó interesante, ya que focaliza esa definición más allá del formato de presentación, de su forma final, de mis resultados.

Pensando en las partituras visuales de John Cage y en las de Óscar Bueno (2019), en las piezas escénicas de Cuqui Jerez o en los vídeos de Silvia Zayas (2022) me planteaba qué era aquello que para mí conectaba tan diversas manifestaciones artísticas. Entonces empecé a preguntarme si lo que las conectaba era que en todas ellas había una búsqueda por generar, cuestionar, proponer o des-articular relaciones (Rodríguez, 2019: 269-273).

El presente de lo escénico no se limitaría al encuentro temporal compartido en cuerpo y co-presencia con el público, sino que se celebraría en el encuentro de muchas y muy diversas relaciones: el artista con el público, el público con la obra, el espectador con la pieza, el espectador con el artista, etc. Estas relaciones también se establecen entre la mirada y el objeto, el contexto y la acción, la práctica y el tiempo y se cuestionan sobre la base de un presente revisado (después de la digitalización y las posibilidades de compartir un tiempo y un espacio no tradicionales).

¿Acaso el núcleo de lo que hacemos se basa, en definitiva, y a pesar de los resultados, en generar y cuestionar relaciones?

Lo fundamental para mí es que el interés no residiría ya en el formato final de lo que proponemos sino en lo que sucede. Ahora que ya hemos superado que las obras de un museo no están muertas, ¿pueden ser *Las pinturas negras* de Goya piezas de artes vivas como *Las Ultracosas*? (Fig. 10)



Figura 10. Una pregunta a modo de imagen. (Fotografía promocional de Cuqui Jerez).

## La investigación en artes diside, también, por vibración

La investigación en artes diside, también, por vibración. Esto pasa porque asume su posición dentro de las instituciones, de su contexto histórico, de las relaciones que se establecen en ella y con ella. El enemigo está dentro. La investigación vibra, también, porque no toma partido, si no posición. Permite de esta manera que los elementos que articula se pongan en diálogo. Esta idea se basa en una imagen:

La fotografía que imaginé para pensar la vibración recogía el momento exacto en que la copa estallaba. Los cristales rotos dibujaban en el aire una cascada de fragmentos ordenados de los más grandes a los milimétricos. El niño, frente al cristal que reventaba, con la boca abierta, entrecerraba sus ojos con miedo.

La voz del niño hizo estallar la copa. Las vibraciones que salían de su garganta habían coincidido en el tiempo con aquellas que vibraban discretamente en la dureza del cristal. El cuerpo vibrante, ágil, de su voz había tratado de poner en movimiento el cuerpo de la copa. La copa, en su equilibrio, latía discreta inapreciablemente movida por las pequeñas ondas del aire. Cuando la voz la rozaba, dejaba que sus vibraciones la meneasen con más fuerza. La voz vibraba a la misma frecuencia que el cristal, pero su intensidad era superior y esto empujaba a las ondas del cuerpo de la copa a hacerse cada vez más y más amplias, su movimiento más y más intenso: las vibraciones se multiplicaban.

La copa, en su aparente rigidez, había necesitado resquebrajarse, dividirse, desaparecer para permitir que su movimiento interno saliera de la tumba. La voz, una vez más, había conseguido penetrar dentro del cuerpo y hacerlo estallar. El aire vibrante había logrado, de nuevo, agitar las representaciones, los hábitos, las costumbres, los códigos, los marcos que le habían impuesto. (Rodríguez, 2019).

Imagino la disidencia de la práctica artística como una vibración suave que se mete dentro de aquel *sistema* que queremos cuestionar (Rodríguez, 2019: 225-232). Tras el cognitariado, el *sistema* no es un ente único y sólido, sino que se ha metido en los cuerpos, lo ocupa todo, se ha apropiado de todo, lo ha *chuleado* (Rolnik, 2006). Por ello, la disidencia artística no grita como en los años 60-70 del siglo pasado contra ese foco de poder fácilmente identificable. La práctica, ahora, se mete con su hacer dentro de los cuerpos (del de la artista, el espectador, el público, la institución, la historia). Y dentro de los cuerpos, se pone a dialogar con las complejas preguntas, agita los interrogantes, cuestiona, revisa y repara.

Así como la investigación en artes podía tomar múltiples formas según el contenido de sus procesos, así la disidencia se transformará y propondrá caminos nuevos a través de los que revisarnos.

*Las Ultracosas* es una pieza finalmente política y práctica, porque propone una nueva manera de configurar un mundo y la pone en pie: tanto en lo que se ve en escena como en el proceso de creación.

**El potencial político está en abrir un espacio para estar juntas de otro modo como espectadoras y performers, y también está en la suspensión del juicio. Proponemos una no-posición entendiendo esa no posición como el poder político de la imaginación, la posibilidad de pensar otros modos de estar juntas donde no necesariamente opere el juicio. Es un lugar muy abstracto y difícil de nombrar, pero es importante habitar esos otros espacios de ponernos en relación con los demás. (Jerez, 2020).**

En esta pieza la disidencia política no se produce por confrontación, sino por proposición: es como si sobre la escena se recogieran los restos de un naufragio (podría ser el naufragio del lenguaje, de los escénico, de las relaciones productivas) para reconstruir con él unos modos de diálogo mucho más sensibles. Estas nuevas relaciones surgen por su propia necesidad, son tautológicas como la amistad (Thibergien, 2013): son tan necesarias como contingentes porque son puro presente.

La que nosotros llamamos la 'escena de Giselle', es uno de los momentos clave de la pieza. En medio de una actividad frenética, con los personajes pululando, la escenografía reestructurándose, etc., de pronto, la pared del fondo se abre y entra deslizándose

por la moqueta una caseta de jardín de un tamaño considerable en la escala de la escena.

Empieza a sonar un fragmento del ballet, *Giselle* de Adolphe Adam. La escena se detiene, inclusive el baile de las luces se relaja y reposa sobre la caseta. Muy lentamente, en un tiempo incluso más suspendido que el que hemos habitado hasta ahora, la puerta se abre ligeramente, se entorna. Una mano suave, sensual, casi escultórica, asoma sus dedos y deja un objeto en el suelo. Repite, lentísimamente, este movimiento mientras crea a la entrada de la caseta un bodegón de objetos incomprensiblemente coherentes. Una pluma fucsia, un pez de bronce, una especie de monedas de espuma, una cinta de goma amarilla, una pelota naranja fosforito... (Fig. 11).



Figura 11. *Las Ultracosas*. En el lateral derecho se ven los restos de la instalación de *Giselle*. (Fotografía de Mila Ercoli).

El monstruo visual de *Las Ultracosas* se ha comprimido en esta escena en un encuadre de menos de un metro cuadrado. Los ojos de los espectadores han hecho zoom y se ha metido en la escena, han atravesado los límites del escenario y se han colado entre los objetos y entre los performers.

Cuqui presentó este fragmento aislado, bajo el título *Giselle* dentro del ciclo Dame Cuartelillo, comisariado por Diana Delgado-Ureña y Jaime Vallauré. La performer en aquel caso también sería Louana, la misma mano que crea el bodegón en *Las Ultracosas*.

Sobre la moqueta del escenario, detrás de ella y a los lados, se disponen muchos modos de relación que recuerdan a Rancière cuando pensaba en un espectador que podía emanciparse desde su butaca, acogiendo la actividad espectadora como una práctica suficiente (Rancière, 2008). Desde la escena no proponemos representaciones de un otro mundo más poroso, flexible y presente (en cuanto a que se está construyendo sin agarrarse a modelos preconcebidos), sino que las practicamos y las desplegamos, como decía, más allá de la escena, en la relación con el público.

## La investigación en artes se practica, antes, después y durante el juicio

Este punto es casi un preludio al siguiente y una coda del anterior.

El juicio que ejercemos sobre nuestro trabajo investigador parte muchas veces del deseo contradictorio de obedecer a los modos de investigación (y producción) clásicos y, a la vez, transgredirlos.

La investigación en artes, por asumirse dentro y porque como veíamos en el punto anterior no puede ser de otra forma, se mantiene constantemente en ese terreno *entre*: entre la convención y la transgresión, entre el *como dios manda* y el puro hacer.

Por eso no negamos ese pre-juicio ni hacemos como que no está: dialogamos con él. Estos diálogos con las estructuras que nos preceden, con la investigación científica y sus modos de hacer, con la academia, con el mercado del arte, nos permiten encontrar grietas por las que entrar en la academia, por las que establecer un diálogo con la universidad. Nuestro trabajo no consiste en una transgresión que niega por completo el sentido de la investigación tradicional, sino que se pone en diálogo con ella.

La práctica artística atraviesa el juicio, está más allá y más acá, en un presente absoluto, como el que Derrida anunciaba al hablar de teatro de la crueldad de Artaud que ahora veremos (1969).

## La investigación en artes es presente absoluto

**En Las Ultracosas el objetivo es explorar el límite del lenguaje desde una experiencia estética de contemplación. Para ello, la investigación práctica de Cuqui Jerez y los performers se ha centrado en la búsqueda de estrategias y lógicas para producir una suspensión del sentido, es decir, encontrar el punto preciso en el que el signo lingüístico no puede cerrarse, pero al mismo tiempo no está completamente abierto. (Rodrigo, 2020)**

Esta suspensión de sentido, así como el nuevo mundo que se despliega más allá de las referencias (catapultado por las canciones, los vestuarios, los colores, las texturas, aquello que se pueda nombrar...), me recuerda a aquel presente, 'ultrapresente', del que Derrida hablaba cuando pensaba en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud (Derrida, 1969).

Ese presente era tan presente que no se podía nombrar porque habría sido una traición. Fijar en el lenguaje lo inabarcable de la experiencia, la complejidad de relaciones que se establecen sobre el presente de la escena supondría castrar las infinitas potencias de esas dialécticas, que él definía como "el movimiento indefinido de la finitud, de la unidad de la vida y de la muerte, de la diferencia, de la repetición originaria [...]" (Derrida, 1969: 24).

Es un *ultrapresente* porque se basa en la inabarcable experiencia de los presentes de las relaciones entre todos los agentes del juego escénico. Es este un *ultrapresente* porque se construye, brota entre las referencias, pero no se enraíza en ellas, sino que las reinterpreta, las transforma, las abandona, las duplica, las manosea y soba y las re-presenta: vuelve a hacerlas presentes no para re-producir su imagen y su contenido sino para invocar los presentes que contiene (y toda la complejidad de los tiempos).

## Conclusión o despedida

Me gustaría que este artículo estuviera tan abierto (se leyera tan abierto) como la idea de la investigación en artes que te he contado, incluso como *Las Ultracosas*. Es complicado.

Pienso en una conclusión a modo de pregunta, para la próxima vez que nos volvamos a encontrar: ¿cómo me dispongo (me preparo, me relajo, me entreno, ...) para que la investigación tenga lugar?

¿Podríamos escribir juntos un último párrafo?

*Las Ultracosas* se termina en medio del caos que antes te describía. Empieza a sonar la canción "Computer love" de Kraftwerk. Ante esa marca, los performers, poco a poco, vamos escondiéndonos, camuflándonos entre los objetos de la escena y nuestros cuerpos se funden en la mirada. Quedan al descubierto un brazo, una mano, una pierna, un codo... Cuando la canción se termina, se produce, por fin, el silencio y el público, poco a poco va a abandonando la sala.

Te propongo algo.

Busca algún sitio en el que puedas mirar debajo: un mueble, un coche, una hoja de papel, incluso una mano. Ahora, detén tu mirada ahí debajo, suspéndela, mira como si tu mirada preguntara, como si esa relación entre tu mirada y lo que miras fuese una pregunta.

## Referencias

- » Abderhalden, R. (2014). “¿Artes vivas?”, El Heraldo <https://revistas.elheraldo.co/latitud/artes-vivas-132326>
- » Barthes, R. (2004). Roland Barthes por Roland Barthes. Paidós, 2004.
- » Benjamin, W. (2015). El autor como productor. Casimiro libros, p. 19.
- » Blasco, S. e Insúa, L. (2017). “Pensamiento en acción y comunidades artísticas de aprendizaje: glosar un programa desacreditado”. En Programa sin créditos: una investigación basada en la práctica artística. Ediciones asimétricas, pp. 12, 34.
- » Blasco, S., Insúa, L. y Simón, A. (2016). “El artista cuenta su tesis”. En Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual. Ediciones asimétricas, pp. 24, 57.
- » Bueno, Ó. (2019). Estudios para sonidación. Colección CA2M. Disponible en: <https://osburo.com/partituras/>
- » Deleuze, G. y Parnet, C. (2013). Diálogos. Pre-textos, p. 8.
- » Del Marmol, M. y Basanta, L. (2020). “‘El arte no paga’ Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo”. Trabajo y sociedad: Indagaciones sobre empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas, N° 35. Universidad Nacional de Santiago del Estero, pp. 297-316.
- » Derrida, J. (1964). “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En Ideas y valores. Revista del departamento de filosofía y humanidades de la facultad de Ciencias Humanas e la Universidad Nacional de Colombia, N° 32-33-34, pp. 5-31.
- » Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes toman posición. Antonio Machado Libros, p. 11.
- » Didi-Huberman, G. (2002). Lo que vemos, lo que nos mira. Editorial Manantial.
- » Ferreira, A. (2021). Tecnopatías post-alfabéticas: lectoescritura performativa y somatización de internet. [Tesis doctoral]. UCM.
- » Fernández Polanco, A. (2013). “Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer”. En Blasco, S. (ed.). Investigación artística y universidad: materiales para un debate. Ediciones Asimétricas, pp. 108-109.
- » Insúa, L. (2013). “ENCUENTROS DOBLES. De la investigación artística y sus mecanismos de validación”. En Blasco, S. (ed.). Investigación artística y universidad: materiales para un debate. Ediciones Asimétricas, 2013.
- » Jerez, C. y Pérez Royo, V. (2011). “10 textos en cadena y unas páginas en blanco”. En Cairón, 4. Madrid, UAH, 2011.
- » Jerez, C. en Pujol, Q. (2020). Entrevista a Cuqui Jerez. En Tea-tron.com <http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2020/06/11/entrevista-a-cuqui-jerez/>
- » Latour, B. (2004). “How to Talk About the Body? The Normative Dimension of Science Studies”. Body & Society, N°10 (2-3), p. 212.
- » Martínez, C. (2010). “Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?”. En Índex, Volumen o. MACBA, 2010, pp. 10-13.

- » Pérez Royo, V. y Jerez, C. (eds.). (2012). *To be continued. 10 textos en cadena y unas páginas en blanco*. Cairon 14, Revista de Estudios de danza. Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- » Pérez Royo, V. „En los márgenes del camino. Relaciones entre teoría y práctica / In the margins of the road. Relationships between theory and practice”. En Cairon 14, Revista de Estudios de danza. Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 141-162.
- » Prieto, Z. y Sánchez, J. A. (2010). *Teatro*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- » Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.
- » Rodrigo, A. (2020). [Programa de mano *Las Ultracosas* en su estreno en Teatros del Canal].
- » Rodríguez, A. (2019). *Sobre la autobiografía, el troleo y las artes de la relación. Relato en primera persona de un proceso de investigación basado en la práctica artística*. [Tesis doctoral]. UCLM.
- » Rodríguez, A. (2020). *Artistas cuentan su tesis*. [Vídeo] UCM. <https://www.ucm.es/arteinvestigacion/sobre-la-autobiografia-anto-rodriguez>
- » Rojo, P. (2020). *The decline of choreography and its movement: a body's (path) way*. [Vídeo] UCM, 2020. <https://www.ucm.es/arteinvestigacion/paz-rojo>
- » Rolnik, S. (2006). “Geopolítica del chuleo” - En Larrañaga Altuna, J. y Fernández Polanco, A. (eds.), *Las imágenes del arte, todavía* (pp. 59-71). Excma. Diputación de Cuenca.
- » Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección*. Tinta Limón. <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2019/09/405478879-SUELY-ROLNIK-Esferas-de-la-insurreccio-n-pdf.pdf>
- » Ruiz de Samaniego, A. (2011). *PERE(T)C TENTATIVA E INVENTARIO*. Maia Ediciones.
- » Tiberghien, G. (2013). *Amistar*. Díaz & Pons.
- » Zayas, S. (2022). *ê*. [Videocreación. Madrid y Barcelona: producción propia].

## Financiación

Este artículo ha sido creado en el contexto del grupo de investigación “INVESTIGACIÓN, ARTE, UNIVERSIDAD: DOCUMENTOS PARA UN DEBATE” con un contrato Margarita Salas 2022 financiado por la Unión Europea- NextGenerationEU.