

Un desplazamiento perceptivo hacia el espacio de lo común*



Victoria Castelvetri

Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes del Movimiento

victoriacastelvetri@gmail.com

Fecha de recepción: 22/06/2017. Fecha de aceptación: 10/08/2017.

Resumen

El presente trabajo se pregunta sobre los procesos creativos y las estrategias compositivas en danza contemporánea tendientes a suspender los hábitos del mirar, y expandir la noción de obra de danza y sus posibilidades. Para hacerlo observaremos el trabajo de los coreógrafos Fabián Gandini y Diana Szeinblum quienes generan una apertura de los hábitos perceptivos orientada hacia el espacio común. En esta búsqueda incluiremos tanto lo expresado por los propios artistas como descripciones de las condiciones de producción y sus consecuencias en el encuentro entre sus obras y el público.

Palabras clave

danza contemporánea
Gandini
Szeinblum
composición
mirada

A perceptible shift towards the common space

Abstract

This paper poses questions about the creative processes and compositional strategies present in contemporary dance, focusing on those which intend to suspend the habits associated with the gaze and to expand the conception of the dance piece and its possibilities. To do this, we will observe the work of the choreographers Fabián Gandini and Diana Szeinblum, who generate an opening in perceptible habits regarding the mutual space. In this exploration, we will consider the expressions of the artists as well as the conditions in which their works are produced and the consequences they have in the encounter between their pieces and the audience.

Keywords

contemporary dance
Gandini
Szeinblum
composition
gaze

* El siguiente artículo fue desarrollado en el marco del Grupo de Estudios de Danza y Performance del IDAES, agradezco la contribución de todos sus integrantes y de su coordinador Dr. Juan Ignacio Vallejos.

Creemos que la danza contemporánea argentina propone una desestabilización de los modos privilegiados de la percepción y, si bien se puede decir que este desplazamiento es común a distintas manifestaciones artísticas, esto se realiza de un modo singular en los trabajos de los coreógrafos argentinos Fabián Gandini y Diana Szeinblum.

Según Roman Gurbern (1992), de todos los estímulos que se nos presentan, seleccionamos sólo una pequeña parte y, entre los que seleccionamos, establecemos una jerarquía. Este proceso de selección se ve condicionado por nuestro contexto. En distintas medidas, nuestras experiencias, prácticas culturales e ideología moldean esta selección, eliminación y jerarquización¹. A través de ellas vemos cierto mundo y no otro; estos estímulos nos constituyen, nos dan identidad, construyen una subjetividad posible entre muchas otras. Nuestra hipótesis es que ciertos creadores de danza contemporánea, a través de sus obras, se proponen desplazar los modos habituales de percibir, visibilizan otras selecciones, muestran otros tiempos y permiten que aparezcan otros mundos posibles.

Para nosotros la importancia de este desplazamiento radica en que, como afirma Hans-Thies Lehman, la verdadera dimensión política del teatro se encuentra, no tanto en los temas que contiene, sino en su forma, en la situación que genera: “en tanto que las formas convencionales de actividad del espectador no sean interrumpidas, el modo convencional de recepción en el teatro (...) tenderá a reducir a la insignificancia, incluso la más atrevida documentación y crítica política” (2011: 314)². Es decir que, más allá de la temática o el contenido que a cada coreógrafo lo convoque, lo que estudiaremos son las estrategias escénicas que usa, la forma en la que organiza lo dado a ver, cómo desestabilizan el *modo convencional de recepción* y, de esta manera, permite la aparición de otras subjetividades posibles, otros modos de relacionarse con el mundo.

Algunas de las estrategias escénicas que observaremos en las obras de Gandini, y Szeinblum son el uso del tiempo en la dramaturgia, la metarreferencialidad con respecto a las convenciones teatrales y la coreografía descentrada del cuerpo del bailarín, redirigida hacia la relación entre las partes, ya sea entre objetos, sujetos, espacio o discurso.

La mirada deja de centrarse en el cuerpo del bailarín, para atender a las relaciones entre los objetos, el espacio y las personas. Para esto, el bailarín muchas veces no baila (o no hace lo que tradicionalmente se entendería por bailar); la danza aparece en otros lugares. El espectador deja de ser un *voyeur* que mira desde el exterior para comenzar a estar incluido en el acontecimiento, ya sea como observador, de algo que se enuncia dedicado para quien lo está viendo, o como sujeto observado, invirtiendo su rol de sujeto observador. Otras obras desvían el foco desde el saber hacia un modo de conocer que se genera a partir de la sensibilidad, visitando un espacio para el entendimiento no objetivo ni generalizable, un conocimiento que habilita la subjetividad, que no tiene que ver con la verdad, sino con lo que puede ser válido para cada uno. Una de las consecuencias de estas estrategias es evidenciar que la acción en el acontecimiento teatral sucede entre co-sujetos, de acuerdo con Erika Fischter-Lichte, un acontecimiento entre co-sujetos se caracteriza por la igualdad, las diferencias o singularidades se mantienen, pero no representan una jerarquía ni un valor determinado. (2004: 65)

En el contexto de las producciones artísticas que estudiaremos, las cuales van desde 2009 hasta 2016, podemos encontrar el influjo de artistas como Joao Fiadeiro, Olga Mesa, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, La Ribot y Vera Mantero. Estas influencias puede ser en ocasiones más directas, ya sea por ser colaboradores, colegas, espectadores

1. Para leer más sobre este tema en relación al sentido de la vista, véase Roman Gurbern, en *La mirada opulenta* (1992)

2. La división entre las artes escénicas no es parte del interés de este trabajo, consideramos que la cita de Lehmann es aplicable tanto a la danza, como al teatro y a la performance.

o participar de espacios de formación conjunta, o en otros casos más indirectas, a través de terceros, o simplemente como clima de pensamiento dentro del campo.

Según nuestro análisis, lo que une las propuestas de Gandini y Szeinblum es que el desplazamiento perceptivo que proponen, cada uno a su manera, implica una experiencia estética en la que la percepción se orienta hacia el espacio de lo común y es en esa orientación donde encontramos su potencia, su capacidad de actuar poéticamente en la transformación de las experiencias del espectador. Situaremos nuestro estudio en el ámbito de la poética, la cual, de acuerdo a Laurence Louppe intenta delimitar aquello que, en una obra de arte, puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad, resonar en el imaginario. Es decir, el conjunto de las conductas creativas que dan origen y sentido a la obra.” (2011: 23) El aspecto que nos interesa de esta aproximación metodológica es que “su objeto pertenece al ámbito del saber, de lo afectivo y del actuar. (...) no solamente expresa lo que la obra de arte hace en nosotros; además, nos enseña cómo se hace” (2011: 23). La propuesta de este trabajo apunta, así, a atravesar parte del trabajo de construcción de las obras, casi a modo de un manual de oficio de coreógrafos, en el que se atenderá en igual medida a la concreción de las obras, como a los planes que quedaron sin realización permaneciendo como una presencia fantasmática del gran cúmulo de investigación, acción y pensamiento que forma parte de una pieza artística.

Si bien nuestro trabajo incluye ciertas notas sobre las características de la danza contemporánea argentina en la actualidad, no apunta a establecer una clasificación entre lenguajes o determinar generalizaciones compositivas. Se busca develar las singularidades de cada experiencia estética. La inquietud sobre el encuentro, lo relacional, lo común nos sobrevuela, se puede ver en muchas obras, porque es una inquietud de nuestro tiempo. Consideramos que dar a conocer los procesos de pensamiento que llevan a un coreógrafo a materializar sus preguntas, propuestas y reflexiones de determinada manera puede, de algún modo, expandir el potencial poético y conceptual que cada propuesta estética porta.

En esta instancia del trabajo sólo nos referiremos a preocupaciones estéticas de los artistas; no obstante, es pertinente aclarar que estas preocupaciones tienen relación con el hecho de que, desde lo institucional y desde muchos artistas, se visualiza la falta de llegada al público como un problema central. En un estudio de diagnóstico realizado por Prodanza en 2011 sobre la escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires se identificó la percepción generalizada de la escena como “un espacio cerrado sobre sí mismo, ensimismado y autorreferencial” (Sluga, 2011: 30), en la que “Unánimemente se describe que el público de la danza es la propia escena de la danza” (Sluga, 2011: 38). Si bien la investigación no se pregunta sobre las consecuencias de las estrategias compositivas en términos de incremento de la audiencia, es probable que esta característica de la danza afecte de alguna manera a los coreógrafos, en tanto son parte de una sociedad y quieren vincularse con ella a través de su trabajo.

Indiferentemente del hecho de que en una escena haya (o no) cuerpos en movimiento considerados tradicionalmente como danza, estas propuestas poéticas surgen de un conjunto de conocimientos que se desarrollan a partir de la práctica de la danza, ya sea la práctica del bailar, del ver bailar o del componer danzas para ser vistas. Estas tres perspectivas del trabajo dentro de la danza (bailarín, espectador especializado³ o creador) tienen herramientas y saberes que si bien toman distintos puntos de vista conforman un campo disciplinar conjunto y específico. Nuestro interés es visibilizar algunas de las aproximaciones desarrolladas por dos exponentes reconocidos del campo, con el fin de reflexionar sobre esta forma de conocimiento singular.

3. Por espectador especializado nos referimos a aquellos espectadores que desarrollan algún tipo de práctica profesional como consecuencia de esta actividad, algunos ejemplos son los curadores, críticos, o teóricos de la danza, entre otros.

1. La demora, la proximidad y la errancia. Fabián Gandini

Fabián Gandini es coreógrafo, bailarín y docente. Algunas de sus obras son: *En la boca de la tormenta* (2015), *Cartas a mi querido espectador* (2013), *Pieza para pequeño efecto* (2009), *La Bahía de San Francisco* (en co-dirección con Luciana Acuña 2009) y *Kevental* (2005). Recibió becas de perfeccionamiento y subsidios a la creación del Instituto Nacional de Teatro, Fundación Antorchas, Instituto Prodanza y Fondo Nacional de las Artes.

En los últimos años uno de sus ejes de su trabajo es la relación con el espectador y los niveles de representación. Se puede ver en sus obras un particular uso del tiempo en la dramaturgia, la manipulación y desautomatización y la metareferencialidad. Para él la danza tiene que ver con un cuerpo “operando poética y sentido”⁴. Estudia y manipula los artilugios del lenguaje para descomponer la expectativa del público, para tensar la mirada del que ve. En sus palabras,

Artugio es arte y estrategia de engaño. Está rondando la idea de que la obra es una MANIPULACIÓN, es ser un excelente manipulador para llevar o acercar al espectador... dejarlo lo más cerca que se pueda de lo que uno quiere. Para mí la obra hay que poder verla como una maquinaria que hay que saber llevar. [Conversación por facebook con el autor 17 de abril de 2016. Énfasis en el texto original]

Busca con el público una relación de proximidad, intenta mostrar lo más posible, evidenciar las circunstancias que los convocan. Según Gandini, “Contemplar al espectador o tener en cuenta al espectador tiene que ver con generar lenguaje y que ese universo en algún momento lo vaya entendiendo y digiriendo y esté familiarizado, cómodo ahí” (ibidem).

Considera que la obra no comienza cuando el espectador entra a la sala, sino que la expectativa ya se está generando desde que elige la obra que va a ver; se prepara, arregla o no con alguien, llega hasta el lugar, paga una entrada o es invitado [entrevista realizada por la autora de este artículo a Fabián Gandini mayo de 2015 en Buenos Aires.]. En parte, por esta razón, él diseña sus propias imágenes de difusión; lo considera una parte más de la obra, que construye sentido tanto como las escenas en sí. El inicio de una obra es un punto de inflexión entre la experiencia perceptual cotidiana y la experiencia estética, un espacio liminal que tiene la primera posibilidad de proponer un estado perceptivo determinado ante las cosas.

Un procedimiento en el que se puede observar su manera de “contemplar al espectador” es en su uso particular de la temporalidad en la construcción del relato. Gandini define dos tipos de obras distintas de acuerdo con la temporalidad que desarrolla: “o vas armando la obra junto con el que ve, o vas siempre más adelante y el otro contempla. Son dos tiempos estéticos distintos, escénicos distintos. Hay algo del tiempo del que hace si le da o no lugar a que el otro acceda” (ibidem).

Roman Gurbern señala que una de las más significantes capacidades de la vista, que nos permiten actuar en el mundo, son la selectividad y la eliminación. El ojo humano “capta 4.3 millones de bits de información, mientras que el sistema neurológico para procesar esta información es infinitamente menor no excede los 25 bits por segundo retiene la información pertinente y elimina redundancia, ruido o estímulos irrelevantes” (1992: 13). Nuestro trabajo no propone un acercamiento neurobiológico; no obstante, este dato nos da una idea de la diferencia entre los estímulos que se nos presentan y los que tenemos la posibilidad de procesar. Tal vez, lo que Gandini intenta desplazar sea el proceso de selección; no sé trataría, entonces, de ver más, sino de ver otras cosas, de modificar la consideración sobre qué es irrelevante, qué

4. Entrevista radial del programa Patologías Culturales, jueves 22 de octubre de 2015 desgrabada en <http://patologiacultural.blogspot.com.ar/2015/10/trabajo-con-la-fisura-entrevista-con.html>

es ruido y qué no. Creemos que esta demora en el tiempo de exposición, este *dar lugar al otro* también le permite al ojo ser menos eficiente y darle lugar a los espacios visuales menos privilegiados. Hay una primera instancia en la que el espectador va a ver lo que habitualmente le llamaría la atención, pero, al mantenerse en el tiempo, es posible que la mirada se ponga errática o vagabunda y se detenga en lo que a primera vista parecía irrelevante. De acuerdo con Gubern, “los itinerarios de la mirada son escasamente caprichosos, como ocurre con casi todos los procesos naturales, y sí altamente funcionales el ojo es escasamente libre en sus trayectorias” (1992: 23) en este sentido, proponer otros itinerarios sería ampliar la libertad de la percepción, darle espacio al aburrimiento podría ser una manera de permitirle a los sentidos para que sean menos funcionales y más caprichoso, responder a una lógica que se vincule con la curiosidad, la imaginación, el placer de mirar en sí mismo, sin el imperativo del entendimiento cabal, de la productividad. Pensarlo de esta manera no es defender para el arte un espacio de inutilidad, sino considerar el desarrollo de la subjetividad, la curiosidad, la imaginación, como parte vital del ser humano.

En *Cartas...* se puede ver este tipo de construcción que en la obra se plantea junto con el espectador, incluso describe partes del proceso creativo, exhibe sus pensamientos sobre lo que está sucediendo. La obra se inicia con el siguiente texto proyectado en una pared, con un intervalo de tiempo entre una oración:

Por ahora esto.
Un espacio y sus cosas.
Y todo esto dentro del tiempo.
Desde que escribo la palabra tiempo. El cuerpo empieza a sentirlo.
Un sentimiento de espera comienza aparecer. Más tiempo, más espera y más espero más empiezo a necesitar que algo suceda.
¿Es esto ya un algo que sucede? ¿O tendría que suceder algo más?
¿Y si es esto, qué de todo esto?
Volvamos para atrás para ver qué está sucediendo.
Entonces primero las cosas en el espacio. La mirada enredada entre las cosas.
La palabra tiempo y luego una necesidad de que algo suceda.
Aunque no sepamos nada de él creo que ya es necesario un cuerpo vivo ahí en el espacio. Por ahora solo eso...
Mirarlo y ver cómo se nos muestra.
Esto podría ser un buen punto de partida. Del cual todavía no sabemos nada, pero que empieza a dejarse ver.
El cuerpo ahí es tan real que ya empieza a ser difícil seguir manipulando las cosas de una forma tan ordenada.

El intervalo de tiempo entre una oración y otra no está prefijado, se regula de acuerdo con cada función, observando el estado del público de ese día. Desde ahí en adelante, el resto de los textos van a ser leídos por los intérpretes (Lucía Di Salvo y Fabián Gandini). El autor expresa que para los intérpretes, la obra comienza antes, cuando los espectadores entran a la sala, miran lo que hay, eligen donde sentarse y toman un lugar. Para que se proyecte la primera oración en la pared (“Por ahora esto”), Di Salvo apaga la luz de sala. Esta acción no se hace directamente después de que se sientan los , sino que hay un tiempo de espera, de vacío, de no hacer.

Gandini elige para esta primera carta un modo de lectura distinto de todo el resto; es una carta proyectada en la pared y leída por todos al mismo tiempo (incluidos los intérpretes). A diferencia del resto de las cartas en las que hay un actor-lector ante un público-oyente, en la primera, el autor busca generar una acción colectiva, en la que se evidencie que tanto los espectadores como los actores están juntos convocados por una misma cosa.

El resto de las cartas son leídas con una temporalidad casi tan demorada como la primera, pero el lector (ya sea Di Salvo o Gandini) miran al espectador. Erika Fisher-Lichte, en *Estética de lo performativo*, advierte el poder transformador de la mirada sobre el otro en el contexto de una representación teatral, “Es capaz de reconocerlo como cosujeto o degradarlo a objeto, puede atribuirle identidad, vigilarlo, controlarlo, codiciarlo” (2004: 125). Esto no solo se da desde el actor hacia el espectador sino que es un “potencial energético” (*ibidem*: 125) que se despliega en múltiples direcciones, entre las personas (cualquiera sea el rol en el que estén), en el espacio, en los objetos. Es metarreferencial, porque se está hablando de lo que se está haciendo en el momento o, en algunos casos, en cómo eso fue pensado en el pasado. No obstante, lo que más nos interesa en esta operación es que la atención se vuelca hacia el espacio de lo común. El hecho de que la descripción gire en torno de lo que pasa entre quienes están habitando el acontecimiento escénico y no de un centro jerarquizado, como podría ser los movimientos del bailarín, es lo que para nosotros constituye la singularidad de la propuesta.

La temporalidad dilatada que aparece en esta lectura permite cierto divague visual, asume momentos de distracción, de vaguedad. Le da al público suficiente tiempo para que atravesase estados, para que experimente lo que suceda, para que vea no sólo al centro de la representación, sino también la periferia, los espacios insignificantes, los otros espectadores.

En el capítulo “Lectura del tiempo”, de *Poética de la Danza Contemporánea*, Louppe (2011) señala la importancia de este factor y la divergencia de tratamientos que le dieron distintos coreógrafos: Laban consideraba que la cultura le daba una atención excesiva al tiempo y atrofiaba el conocimiento del espacio; Wigman desconfiaba del tiempo considerándolo un esquema predeterminado exteriormente; para Cunningham, el tiempo era la materia suprema procedente de la esencia misma del gesto; para Trisha Brown el tiempo es una materia maleable, elástica y flexible, que en su estado poético se desentiende de las leyes físicas (cfr. 131-140).

Dentro de la descripción de la tradición artística que elabora Louppe, el concepto de *anacrusa* nos abre un espacio en el que podemos pensar el tipo de manipulación del tiempo que hacen tanto Gandini como Szeinblum. Según la autora:

la sensación discontinua del tiempo pasa mucho más por el intersticio, el momento de suspensión o instantaneidad, que crea ruptura, excepción, deslumbramiento o vértigo. Puede suceder que el propio tiempo se vacíe y se convierta en la espera pura de un movimiento invisible. (...) Esto es, sin duda alguna, lo que constituye toda la carga poética de la <<anacrusa>>. (2011: 143)

Se evita así pensar esta demora en la sucesión de acciones o movimientos como una desconexión o una espera para concebirlo como una posibilidad para el deslumbramiento. Hubert Godard adhiere a esta conceptualización del vacío, del momento en el que todavía nada pasa afirmando que “el premovimiento es una zona vacía, sin desplazamiento, sin actividad segmentaria. Y sin embargo todo en él se ha realizado ya, toda la carga poética, todos los matices de la acción. (...) potencialidad que subyace al gesto.” (Godard en Louppe, 2011: 143). Más adelante observaremos una práctica similar de la temporalidad considerada desde otro enfoque en las obras de Diana Szeinblum.

En cuanto al descentramiento de la mirada, una escena de *En la Boca de la Tormenta* consiste en un recorrido del contorno de luz de un cuadrado emitido por el proyector a través de toda la sala teatral a oscuras. Su luz se proyecta en los ángulos entre las paredes y el techo, en la parrilla de luces y en otras zonas que se alejan del centro de la

representación haciendo que el espectador tenga que adoptar posiciones no habituales para seguirla y mostrando que esos ángulos cualesquiera pueden ser tan poéticos como lo que sucede en el escenario. El espacio afecta el cuadrado de luz haciendo que aumente o disminuya sus ángulos, que modifique su tamaño y se fragmente; la acción de hacer viajar un cuadrado de luz por fuera del espacio estrictamente escénico da lugar en la atención a otros espacios; de alguna manera despliega la percepción espacial y hace aparecer lo que habitualmente queda silenciado.

Otro procedimiento que Gandini suele utilizar en los principios de sus obras es disponer en el espacio todos los objetos que se van a utilizar: “que ya esté todo lo que va a estar en la obra, pero al mismo tiempo no hay nada” (entrevista realizada por la autora de este artículo a Fabián Gandini, el 15 de abril de 2016 en Buenos Aires.); tanto en *Pieza...* como en *Cartas...*, los elementos escenográficos están a la vista del público desde que este ingresa a la sala. En *Cartas...* incluso empieza contando el final y la obra consiste en toda la preparación necesaria para construir ese final. Uno de los efectos que podría tener este dispositivo es eliminar el imperativo de comprensión en un sentido lineal; no hay misterio por descubrir; es sólo mirar; saber lo que está sucediendo no es un problema, sino ver cómo es que eso sucede. La hermenéutica tradicional que nos interpela/incita a encontrar el sentido de las cosas se desestabiliza para darle lugar a otro tipo de relaciones con la obra de arte. La pregunta sobre el cómo nos acerca hacia lo sensorial, los detalles, las particularidades, a diferencia de la pregunta sobre el qué, la cual implica un conocer más funcional. Sería difícil responder de qué se tratan las obras de Gandini, pero tal vez recordar cómo son o que sensaciones, pensamientos y emociones aparecieron durante la experiencia teatral nos permitiría conocerlas mucho más.

2. La igualdad, la retención, el vacío. Diana Szeinblum

Diana Szeinblum es bailarina y coreógrafa. Algunas de sus obras son *Secreto y Malibú* (2000), *A la hora de oro* (2003), *34 metros* (2004), *Alaska* (2007), *Brasilia* (2012), *Una cosa por vez* (2013, en co-dirección con Lucas Condró), *Sansón* (2014), *Los Contempladores* (2015) y *Mi Contundente Situación* (2016). A lo largo de su carrera recibió múltiples premios y reconocimientos y realizó giras por Latinoamérica, Europa y Asia. Su formación está influenciada por la escuela alemana; estudió en la Folkwang Tanz Schule de Alemania y trabajó con coreógrafos como Bausch, Linke y Dietrich, entre otros.

Sus últimas producciones muestran una búsqueda sobre el estado contemplativo. Nuestro objeto de estudio será el modo en el que Szeinblum induce a los espectadores a estos estados, tomando como referentes los procesos de creación de las obras *Una cosa por vez* y *Los Contempladores*. Observaremos el camino por el cual una idea se transforma en una escena o un dispositivo, así como los intentos que hayan quedado sin materializarse, presentes en la obra de manera fantasmática o sólo como ejemplo de los múltiples acercamientos que un creador genera, para poder concretar sólo algunos de ellos.

En ambas obras, se evita el objeto con el que se asocia más frecuentemente la contemplación en la tradición de la danza: el cuerpo del bailarín. Se descentraliza la mirada sobre el bailarín, ya sea porque no lo hay, ya sea porque su presencia no tiene una jerarquía mayor con respecto al resto de los elementos de la puesta en escena. Podríamos decir que así como un cuerpo danzante no es el foco, no hay ninguna otra cosa que lo sea. Cada obra a su manera pide una mirada panorámica, periférica, descentrada, tanto en el tratamiento espacial como en el temporal evade la dramaturgia clásica de tensión-reposo en pos de cierta continuidad, una mansedumbre del relato que da más espacio a la curiosidad de cada espectador que a la conducción del director.

Una de las consecuencias de esta apertura o desregulación de la mirada es evitar el lugar de *voyeur* que se le dio al espectador, una posición escindida del acontecimiento escénico, para encontrar en la contemplación un espacio activo, en el que el sujeto que mira es concebido como alguien implicado en el suceso. Esta posición de *voyeur* que tradicionalmente produce la danza teatral puede leerse en la oscuridad del espacio destinado en los espectadores, así como en la evasión de la mirada sobre el bailarín, la cual se dirige, tradicionalmente, a un horizonte imaginario.

Una cosa por vez fue representada en distintas modalidades de acuerdo al espacio que habitaba. En su versión más frecuente se veían dos solos continuados: en el espacio había una silla, una mesa, un cable enroscado sobre un gran cuadrado de vinílico traslúcido, una puerta en el fondo de la escena y una persona (un hombre o una mujer) que generaba distintos tipos de relaciones con esos objetos. Si se presentaba en un espacio teatral, los espectadores se sentaban en butacas y permanecían en ellas hasta que la obra llegaba al final (en la versión a la que asistí, en el Espacio Callejón de Buenos Aires en 2013), primero el solo de la mujer, luego el del hombre y, finalmente, una coda o cierre de menor duración en el que estaban ambos, la duración total era de aproximadamente una hora). Sobre esta puesta en escena, Szeinblum sentía que “la obra era muy opresiva para cualquier espectador. Para alguien que estaba acostumbrado a ver podía ser interesante, era para un pequeño grupo de personas.” (Entrevista personal realiza el primero de diciembre de 2016 en Buenos Aires). Sin embargo, este formato no fue el que eligieron los creadores en primera instancia: *Una cosa por vez* fue concebida como una propuesta duracional en la que el espectador pudiera deambular por el espacio, entrar y salir de la sala. Una posibilidad que fue descartada contenía los dos solos en simultáneo, con una pared que los dividía y en la que los espectadores podían ver la versión masculina de un lado y la femenina del otro. En otra versión, también duracional, la misma estructura era interpretada por distintos sujetos (un hombre, una mujer, un viejo, un niño, un perro, una víbora). Las versiones más cercanas a la idea original se presentaron en el Faena Arts Center Buenos Aires y en un teatro en Chile. En ambos casos, el espectador tenía la posibilidad de moverse; en el contexto del museo, las convenciones incluían la circulación y el cambio de punto de vista por lo cual no fue necesario agregar ninguna explicación adicional; en cambio, en el caso de Chile, la posibilidad de desplazamiento estaba dada por las grandes dimensiones de la sala, pero fue necesario decirle explícitamente al público que se podía circular libremente por el espacio, bajar de las gradas y ver la obra desde el escenario y salir y entrar de la sala cuantas veces quisiera.

Estas diferencias con la puesta en escena con la que se mostraba en un teatro convencional son de radical importancia porque para Szeinblum, “para la idea de la contemplación, es fundamental que el espectador elija su punto de vista” (entrevista citada). Si bien esto no siempre fue llevado a cabo por cuestiones de producción, el hecho de que la obra presente este formato visual casi panorámico, le da mayor libertad al viaje de la mirada del espectador. La obra evita la iluminación puntual, que sería la forma más frecuente de dirigir la mirada, para iluminar de forma uniforme todo el espacio escénico. Esta opción democratiza el espacio al no privilegiar unas zonas sobre otras; no obstante, la propuesta del creador existe y es clara; a pesar de no conducir la mirada, la composición está presente en cuanto a criterios de legibilidad de la imagen y de generar las condiciones para que la experiencia sea posible.

Szeinblum afirma que, cuando comenzó a pensar en la obra, su principal intención fue trabajar a partir de una jerarquía de igualdad en la que ella no podía ponerse por delante de nada; nada puede valer más que otras cosas. Sus ideas no podían ponerse por delante de lo que estaba sucediendo; el cuerpo no podía ponerse por delante de la silla (en entrevista citada). De esta manera, la pieza presenta una pregunta sobre la equivalencia cuerpo/objeto y evidencia con mayor potencia las relaciones entre las cosas que las cosas en sí.

Muchas de las elecciones que la creadora explica sobre sus obras tienen que ver con que, para ella, “...llevar a la práctica una idea es necesario ponerla en relación con lo más mundano” (en entrevista citada). Esto implica concebir al espectador en una dimensión muy concreta, como una persona que, si bien está disponible para una experiencia estética (condición necesaria para que la recepción suceda), vive en el mundo de lo real y, para acceder a lo no habitual, el creador tiene que operar sobre el estrato de lo material antes que sobre la idea. Una interpretación posible es que este vínculo tan directo de lo mundano con lo abstracto tiene que ver con la práctica de la danza contemporánea y las nuevas perspectivas somáticas, en las que el trabajo sobre el cuerpo siempre implican un trabajo holístico sobre la persona toda, pero, a la vez, se mantiene en el ámbito de lo físico, es decir, que cuando el creador piensa en un potencial espectador lo tiene en cuenta como un sujeto tangible, con preocupaciones terrenales (que pueden ir desde el peso de una cartera en el hombro a la posibilidad de que alguien robe sus objetos personales).

En el proceso de creación de *Los Contempladores*, una de las primeras condiciones a tener en cuenta para generar el dispositivo de la obra fueron que las preocupaciones o interrupciones habituales deberían eliminarse para facilitar la experiencia estética; en este caso particular, cuando el público llegaba al punto de encuentro se le guardaban sus objetos personales en un espacio destinado a tal fin. Tanto las técnicas somáticas, como las nuevas tendencias creativas (La Nueva Danza Portuguesa, La No-danza francesa o el teatro posdramático, sólo por citar algunas de ellas) tienen una característica compartida que es el inhibir, el hacer menos o el no-hacer. A diferencia del medio del espectáculo tradicional, que cada vez agrega más estímulos (y como consecuencia adormece la percepción), estas nuevas tendencias vacían, quitan, desagregan para darle más espacio a la percepción.

Uno de los muchos artistas, pedagogos y filósofos que trabajan este concepto es João Fiadeiro, quien desarrolló un método de composición llamado Composición en Tiempo Real y una plataforma teórico-práctica, AND-Lab, en colaboración con la antropóloga Fernanda Eugenio. Ambos métodos buscan generar las condiciones para que la colaboración sea posible; trabajan sobre el espacio *entre* un evento y otro, sobre las relaciones entre las posiciones, sobre la posibilidad suspendida entre el hacer y el no-hacer. En la Composición en Tiempo Real:

Inhibir el impulso natural de actuar de intervenir la escena se propone como el respeto máximo a la vida misma de la estructura dramática creada, a partir de la percepción racional e intuitiva de lo que está en marcha, de lo que es traducido desde la observación aguda de las presencias y diálogos que la habitan. (Ortiz, 2015: 7)

Este principio, que se ejercita para repensar los procesos de toma de decisiones en la creación colectiva, aparece utilizado con distintos enfoques en todas las piezas estudiadas en este trabajo y representan, además del respeto por la estructura dramática, una posibilidad de cambio. Hacer menos, no-hacer o demorar la respuesta no implica desligarse del material o quitar la responsabilidad, sino concebir la creación y la escena como un espacio de colaboración, en el que es necesario estar siempre atento a lo nuevo que acontece, sin dar por hecho la sucesión de causas y consecuencias, sino volver a observar cada vez la relación entre los sujetos, las acciones y lo que surge de ese encuentro.

A diferencia de las limitaciones de producción que afectaron a *Una cosa por vez*, *Los contempladores* pudo ser llevada a cabo de la manera en que fue concebida. Esta pieza fue elaborada para la Bienal de Performance 2015 (BP15) en Argentina y “consiste en un tour de aproximadamente dos horas y media –con capacidad para 30 personas– por diferentes espacios de la ciudad elegidos bajo el criterio de “sentimiento oceánico”.⁵

5. Descripción de la obra en la página oficial de la Bienal. Disponible en <http://bienalbp.org/bp15/es/diana-szeinblum/>

El germen de esta obra comenzó en un proyecto generado para el V Festival de Danza Contemporánea en 2008, con el arquitecto Pablo Ferreiro, en formato laboratorio en el que se reflexionaba en torno al concepto “Sentimiento Oceánico: El cuerpo de lo colectivo”. Cuando Szeimblun lo retomó para la BP15, lo hizo en colaboración con Paula Almiron y Julia Sbriller. Estar en un festival de performance le dio la posibilidad de probar con otros dispositivos escénicos, arribando a este formato de recorrido o tour. Además de la elección de los espacios (el Río de la Plata, un astillero, una terraza, una pileta abandonada), se diseñó el bus en el que iban a ser trasladados los espectadores y un audio que se escuchaba a través de auriculares a lo largo del trayecto entre un espacio y otro. Este audio contenía las instrucciones para el recorrido, citas de Baudelaire y Bachelard entre otros y música compuesta por Ulises Conti. En el primer audio, se escuchaba la siguiente descripción en la voz de Szeimblun:

Ustedes son los contempladores. Los llevaré a recorrer diferentes puntos de esta ciudad. Estos espacios que seleccioné son los que tienen la capacidad de experimentar el concepto de *sentimiento oceánico*. El *sentimiento oceánico* sucede en el encuentro con la inmensidad, describe lo que pasa con nuestro cuerpo en ese momento en el que estamos frente a una escala que no es la habitual.

Este concepto es un sentimiento.

Es ese instante en el que el cuerpo frente a la inmediatez de lo que lo atraviesa por fuera de su propia escala, tiene la sensación de borrar sus límites, su cuerpo íntimo, para transformarse en un todo. No se refiere a una plenitud donde sólo uno existe, sino más bien a un océano donde nos sentimos en unión con el universo.

Bachelard dice que la inmensidad es el gran activador de la contemplación, que frente a la inmensidad emerge un instante un paréntesis en el tiempo, en el que la cualidad de lo que vemos se constituye por impresión y no por construcción. Es así que nos invita a abandonarnos, a reconstruirnos en una nueva forma de estar y de mirar. Pues entonces, los invito a contemplar.

Incluir parte de los insumos creativos y enunciar la búsqueda sensorial y conceptual de una obra es una forma de la metarreferencialidad que evidencia concebir a los espectadores como pares con quienes se puede compartir no sólo un trabajo acabado, sino su poética (en el sentido del cómo llegamos hasta acá) y, además, comprender la complejidad de la experiencia estética y utilizar todos los recursos disponibles para inducir al otro a que la alcance. Tanto en el caso de Gandini como en el de Szeimblun, esta enunciación explícita cuenta con una manipulación plástica (ya sea sonora, literaria o visual) y es parte de la obra, no aparece sólo en los paratextos que la acompañan.

En cuanto al diseño del micro, una de las opciones que se pensó para luego descartar fue que el interior del vehículo fuese completamente blanco y sin ventanas, a modo de cápsula evitando mostrar el camino de un espacio al otro, con el fin de operar un contraste entre ese traslado de contornos definidos y la apertura gigantesca del espacio al que arribaban. Lo descartaron porque les parecía, en sus palabras, “un poco extremo y caluroso”. También se dieron cuenta de que, cuando salían del micro, no se encontraban directamente con el espacio, sino que tenían que atravesar otros espacios caminando, a veces ponerse cascos o tomar alguna otra medida de seguridad, por lo cual era extremo, pero no cumplía su función (entrevista personal realiza el 1 de diciembre de 2016 en Buenos Aires). Tomaron, sin embargo, la idea de encapsular quedándose sólo con la audición: los auriculares aislaban de una manera menos opresiva y servían tanto para silenciar el sonido del exterior, como para incluir los textos que contaban con distintos tratamientos sonoros, así como la música compuesta por Ulises Conti.

De acuerdo con Jonathan Crary, “un observador es, sobre todo, alguien que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades, que se halla inscripto en un sistema de convenciones y limitaciones” (2008: 21). Cuando un espectador llega a un lugar para ver una obra, su mirada integra sus experiencias personales, la época y el lugar en los que vivió y una multiplicidad de influencias de su contexto. El creador tiene que generar de alguna manera las condiciones para desplazar este espacio perceptivo que se nos automatiza en la cotidianeidad. *Los Contempladores* propone una modificación en el dispositivo teatral radical (no hay bailarines, no ocurre en una sala de teatro, no hay acción); no obstante, tampoco se podría decir que es una obra encriptada: todo está explicado, es simple. Para ampliar el conjunto de posibilidades al espectador, reduce el estímulo, lo libera de las preocupaciones materiales y le dice explícitamente que puede abandonarse a una constitución de la mirada a partir de la impresión.

Evitando la constitución por construcción, se aleja de los modos de mirada que privilegia el foco, la abstracción y la objetividad. El sentido de la vista es uno de los más estudiados y manipulados con fines utilitarios. Algunos autores como Jonathan Crary y Marina Garcés argumentan que esta manipulación desarrolla con más énfasis el aspecto racional, instrumental, focal y objetivo de la mirada relacionando estas habilidades con el predominio del conocimiento objetivo y generalizable. Estos aspectos, cuando son concebidos como los modos privilegiados de la visión, acotan los procesos de subjetivación imprescindibles para la relación con el arte. Los trabajos citados exhiben formas posibles de devolverle a la mirada su cualidad sensible y, en vez de escindir el conocimiento de la sensación pensarlos como procesos indisolubles; una obra de arte como experiencia produce conocimiento a partir del desarrollo de la subjetividad y no a pesar de ella.

Según Thomas Hanna, con quien coincide Szeinblum, la principal característica de las técnicas somáticas es, la auto-observación de un cuerpo, es el punto de vista lo que representa la diferencia:

La fisiología, por ejemplo, toma el punto de vista de la tercera persona, y así ve un cuerpo. Este cuerpo es una entidad objetiva, susceptible de ser observado, analizado, medido de la misma manera que cualquier otro objeto.(...) Desde el punto de vista de la primera persona, sin embargo, información muy distinta es observada. (...) La información somática no necesita, ser mediada e interpretada a través de leyes universales para ser fáctica. La observación en primera persona del soma es inmediatamente fáctica (Hanna, 1991: 31).

Cada modo de conocimiento es irreductible y esto no implica una supremacía de uno sobre otro; lo que encontramos significativo es que la auto-observación y la vivencia de experiencias sin mediación son las menos privilegiadas, las que carecen de un espacio de legitimación que promueva su práctica y las cuales, consecuentemente, se están debilitando. Al igual que el resto de los influjos citados, el de las técnicas somáticas en la formación de los bailarines y coreógrafos no es señalado de manera directa; no obstante, consideramos que este desplazamiento del punto de vista hacia el interior es parte de lo que las experiencias en técnicas somáticas aportan. Este desarrollo de la *propiocepción*, a diferencia de las técnicas que toman como referencia un punto de vista externo (por ejemplo, el uso de los espejos en las clases de danza) no es, desde nuestra perspectiva, tendiente a la individuación, sino un primer momento de observación para que la acción y la percepción de los otros tengan otro grado de consciencia.

Laurence Louppe se pregunta “A qué umbral de escucha sensorial, y de autonomía de la consciencia estética puede un cuerpo danzante llevar, a quien lo consienta, a dejarse conmover por la experiencia del gesto” (Louppe, 2011: 16). En las obras de Szeinblum vemos el deseo de empujar ese umbral cada vez más lejos, de hacer de la

búsqueda de experiencias sensibles la tarea misma del coreógrafo y de pensar en el movimiento y la danza no sólo como un cuerpo que se desplaza, sino como la movilización de la percepción, del pensamiento y de la sensibilidad. Es por eso que pasa a un segundo plano qué es lo que motiva la movilización, si bien su poética explora la potencia de un cuerpo en escena, no lo toma como única posibilidad y permite usar los mismos principios coreográficos a un paisaje, un conjunto de objetos, un dispositivo o un procedimiento.

Conclusión

Hay cosas que pasan en una obra de danza que son imposibles de transmitir en un texto y son ciertamente las que más nos conmueven como espectadores. Por más detallada que sea la descripción o por más autores que vinculemos con las obras, siempre hay algo que se va a perder, sabemos que la experiencia sensible es intransferible. Sin embargo, la lectura de un texto (y su escritura) puede ser, en sí, una experiencia y abrir espacios que lo efímero de las obras performáticas no permite. Es pariente de la traducción que en su traición al original hace que las obras duren, viajen y transformen.

Comenzamos diciendo que lo que unía estas propuestas era su intención de desplazar la percepción hacia el espacio de lo común, mostramos cómo lo hacían a través de correr el foco del objeto a las relaciones entre los objetos, apelando a una intensidad que nos permite unirnos con el todo, enunciando la presencia del público como condición necesaria para que el acontecimiento ocurra, dejando que la mirada vagabundee hasta encontrarse con los otros, haciendo menos, esperando.

La exploración de la experiencia sensible en uno mismo y la intención de compartirla con otros constituye una tarea infinita; es su material de trabajo, un tema transversal que transcurre toda su obra, volviendo a preguntarse cada vez cómo hacerlo, sin dar por hecho el encuentro, haciendo pruebas, ajustes, experimentos, fallando y volviendo a intentar.

Con la narración de estos fragmentos de los procesos compositivos, no buscamos reglas generales en los procedimientos de Fabián Gandini y Diana Szeinblum, sino mostrar un modo posible de mirar las obras de arte con una gestión no privilegiada de la atención, que desestabiliza los imperativos que aíslan la sensación del conocimiento, abren un espacio para que la mirada retome su potencia sensible y que el acontecimiento teatral sea una acontecimiento en común.

Creemos que, en su intento por suspender el modo convencional de los espectadores y en su reflexión sobre el aparato teatral que lo contiene, los procedimientos compositivos revelan un espacio de movilización de la subjetividad de los espectadores y, al mismo tiempo, del espacio común que habitamos.

Bibliografía

- » Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. España: Cendeac
- » Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- » Garcés, M. (2009). Visión periférica. Ojos para un mundo común en Buitrago A. (Ed.) *Arquitecturas de la mirada*. (pp. 77 a 93) Madrid-Barcelona: Cuerpo de Letra (Mercat de les Flors, UAH, CCG, IT)
- » Gubern B. R. (1992). *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- » Hanna, T. (1991). "What is somatics." *Journal of Behavioral Optometry*. Volumen 2. Nº 2. Consultado el 2 de febrero de 2017 Disponible en <http://www.drupal.oepf.org/sites/default/files/journals/jbo-volume-2-issue-2/2-2%20Hanna.pdf>
- » Hans-Thies, L. (2011). "Algunas notas sobre el teatro posdramático una década después" en Bellisco, M, Cifuentes, M. J. y Écija, A (ed) *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y CENDEAC
- » Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea; Poética de la danza contemporánea continuación*. Traducido por Lera, A. F., Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- » Moreno, M. (2013). "Apuntes sobre... Cartas a mi querido espectador de Fabián Gandini" en *Revista Ojo Difusión de las artes vivas contemporáneas iberoamericanas*. Nº 1; pp. 7-8.
- » Ortiz, E. (2015). Investigar en Artes: La Composición en Tiempo Real . Revista de investigaciones artísticas, Tsantsa. Nº 3. Consultado el 15 de enero de 2017 Disponible en: <http://192.188.48.56/ojs/index.php/tsantsa/article/view/981/862>

Fuentes

- » Entrevista radial programa Patologías Culturales realizada el jueves 22 de octubre de 2015 desgrabada en <http://patologiacultural.blogspot.com.ar/2015/10/trabajo-con-la-fisura-entrevista-con.html>
- » Gandini, Fabián (Junio de 2011) Entrevista: "Quiero mostrar todo u ocultarle lo menos posible al espectador"; en *Montaje decadente. Revista de artes escénicas*, Año 1, Nº4, Buenos Aires, pp. 10-11
- » Sluga, C. (2011). *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires: estudio de diagnóstico*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires