

Alteridad y encuentro en *Trança* de Thiago Granato



Diana Delgado-Ureña

Investigadora asociada arte-a (España). Agente cultural independiente. Coordinadora del Master en Práctica Escénica y Cultura Visual, España
dianadelgadou@gmail.com

Fecha de recepción: 26/08/2019. Fecha de aceptación: 10/02/2020.

Resumen

Trança es una exploración de la alteridad constitutiva del ser a partir de prácticas corporales que buscan a esos otros que son parte de quien soy. Granato se propone convocar a dos coreógrafos contemporáneos a través de su cuerpo. Esta iniciativa, en apariencia imposible, funciona como desencadenante de una serie de prácticas corporales que articulan las condiciones para el encuentro con el otro a partir de la escucha activa y la insistencia en la exploración, el tanteo y la búsqueda, hechas explícitas en la acción paradójica de *tocar sin tocar*, un gesto que deliberadamente evita la apropiación instrumental y la captura de sentido propias del sentido del tacto. Se trata aquí de ir un poco antes, pensar la alteridad que hay en mí a partir de contemplar al otro en su misterio esencial y desde ahí generar las condiciones que hagan posible la aparición de ese lugar *entre*, de ese espacio donde el encuentro es posible. Este artículo reflexiona sobre los diferentes modos en que la construcción imaginaria de alteridad se materializa en una pieza escénica. En *Trança*, la fabulación del otro permite explorar una diversidad de formas de relación que nos sitúan como audiencia en lugares desde donde experimentar y hacer visibles las sutiles relaciones que emergen de la invención del otro. La escena contiene esta potencia de imaginar alteridad. La aproximación que propone este artículo analiza los procedimientos estéticos que construyen esos otros imaginarios en la escena y señalan las formas de relación posibles que se derivan de estas distintas fabricaciones de alteridad.

Palabras clave: Coreografía, corporalidad, alteridad, relación, escena, *Trança*, Granato.

Touching without Touching in *Trança* de Thiago Granato

Abstract

Trança is an exploration of the constitutive alterity of being: a choreography based on bodily practices that search for those others who are part of who I am. In this solo, Granato intends to summon two contemporary choreographers through his

body. This apparently impossible initiative works as a trigger for a series of bodily practices that articulate the conditions for the encounter with the other –from active listening to the insistence on exploration, groping and search– all made explicit in the paradoxical action of touching without touching, a gesture that deliberately avoids the instrumental appropriation and the semantical capture relative to the sense of touch. The purpose here is to start a little before that, thinking about the otherness that exists in me by contemplating the other in its essential mystery and thus, from this perspective, generating the conditions for the appearance of that place *in-between*; of that space in which an encounter is possible. This article reflects on the different ways in which the imaginary construction of otherness is embodied in a performance. In *Trança*, the fabulation of the other allows us to explore a diversity of relationship forms that put us, as an audience, in places from which to experience and make visible the subtle relationships that emerge from the invention of the other. The stage contains this power to imagine otherness. The approach proposed in this article analyzes the aesthetic procedures that build these imaginary others on stage and indicate the possible forms of relationship that derive from these different fabrications of otherness. The comments of the pieces are nourished by ideas about otherness and relationship developed by contemporary philosophy.

Keywords: Choreography, Corporality, Alterity, Relationship, Stage, *Trança*, Granato

En este artículo propongo un acercamiento a la idea de alteridad desde la experiencia como espectadora de *Trança* de Thiago Granato, un trabajo coreográfico que propone un ejercicio de imaginación del otro a partir del propio cuerpo del artista. En esta pieza, la intención de Granato es poner a dialogar *a través* de su propio cuerpo a dos coreógrafos con los que ha trabajado en su carrera profesional. La pieza se plantea como un ejercicio que apela a la imaginación desde unos procedimientos artísticos específicos de entrenamiento corporal que ponen en práctica formas de pensar al otro desde la escucha activa y la no apropiación. Para explicar cómo en esta pieza se hacen explícitas las condiciones que permiten en escena esos encuentros imaginarios, empezaré con una descripción general del trabajo y pondré en relación los procedimientos artísticos de este trabajo con las siguientes ideas: 1) el concepto de *corpomedia* de Christine Greiner y Helena Katz, que entiende la relación entre los cuerpos y el entorno como un intercambio constante de información y datos donde el movimiento aparece como una acción que permite a los cuerpos incidir sobre la realidad alrededor; 2) la práctica de la *escucha activa* en el ensayo de Han *La expulsión de lo distinto*, que plantea la escucha del otro como el paso previo para la aparición de la alteridad del otro; 3) la práctica de *tocar sin tocar* en Derrida, que reflexionando sobre el trabajo de Jean Luc Nancy piensa el tacto como una capacidad sensorial, que más allá del reconocimiento y la apropiación es capaz de manifestarse en negativo, como una posibilidad de relación que escapa a la identificación y la clasificación y 4) el pensamiento de Lévinas, que contempla al otro en su radical distancia y diferencia como un enigma, como un misterio que debe ser preservado en cuanto tal para proteger la integridad de la alteridad de esos otros, otras, otras a quienes desconocemos.

Contexto de la investigación coreográfica

Trança es la segunda pieza de una trilogía coreográfica inscrita en un proceso de investigación que Granato denomina *choreoversations*. Este término es una invención del artista con el que fusiona sus intereses en torno a las ideas de coreografía, coro, conversación y versión, desplegadas de manera horizontal de forma que componen un campo semántico donde se integran la diversidad de intereses entre los que navega su práctica, los cuales confluyen en la idea de generar condiciones que propicien encuentros.

La traducción al castellano del título de la pieza, *transa*, se traduce en la acción de “trenzar” que en cierta forma concentra los postulados de la investigación coreográfica que entrelaza las ideas de coro-conversación-versión como eje del trabajo.

Granato formula el objeto de su investigación desde la premisa de que su cuerpo sea el medio a través del cual se manifiestan otros cuerpos. Esto le permite imaginar su propia corporalidad descentrada, en suspenso, para hacer visibles, en el lugar que deja ese desplazamiento, las condiciones que harían posible la emergencia de otros, la aparición de estas alteridades que quiere convocar. Su metodología se basa en la experimentación con distintas formas de presencia en escena y en la exploración de unas maneras de estar y relacionarse que parten de un ejercicio de concentración y escucha del propio cuerpo y los cuerpos del público en relación con el ambiente.

Descripción de la pieza

La pieza tiene una duración aproximada de una hora. Los elementos en escena son el cuerpo del artista, los cambios de luz y la banda sonora. Para describir la pieza la he dividido en tres partes. En la primera parte la acción comienza en una caja negra sin escenografía, donde vemos al artista sentado en posición de meditación con los ojos cerrados iluminado por un foco cenital y en primer plano escuchamos una base rítmica de música electrónica que incluye algunos sonidos sintetizados que remiten a algún tipo de selva estetizada. Una vez que el público ha ocupado las butacas, un rápido parpadeo, del foco de luz sobre el artista, marca el inicio del suave movimiento del creador en escena, que comienza moviendo sus manos en un ejercicio de tanteo, de reconocimiento de los contornos del cuerpo propio y del espacio alrededor. Esta primera parte funciona a modo de introducción y nos sintoniza como público con un tipo de práctica física que prioriza la escucha, la expansión sensorial y la interacción con el ambiente. Esta cualidad de búsqueda, de tanteo, de escucha y de exploración indica que el cuerpo del artista funciona en la doble condición de receptor y emisor de información sensorial, señalando el movimiento, la interacción y el cambio como esenciales en la relación del cuerpo con el ambiente.

El inicio de la segunda parte de la pieza viene marcado por los cambios de intensidad de la luz que por momentos se concentran sobre el cuerpo del artista en un haz pequeño, estrecho y brillante o se expanden y se difuminan en un área más extensa. La luz hace aparecer y desaparecer el cuerpo del artista de la mirada del público, al tiempo que la música mantiene la continuidad como un hilo sobre el que se teje esta alternancia entre luz y oscuridad, entre presencia y ausencia, entre lo que se ve y lo que no. Cuando nuestra vista como público se acostumbra a esta intermitencia de la luz, somos testigos de un baile donde los gestos y los desplazamientos son reacciones a partir del ejercicio de escucha del entorno. Granato baja al patio de butacas e insiste en la acción de tanteo, mientras sus manos recorren los contornos de los cuerpos de algunas personas del público. Con este reconocimiento otorga un lugar a los espectadores y señala que los cuerpos del público son también parte de esta relación que entre cuerpo y ambiente que se genera desde la concentración y la escucha. Es en ese momento en el que aparece un espacio híbrido donde conviven zonas de luz, de sombra y de penumbra, un espacio *entre*, donde las certezas están en suspenso y se intensifica la concentración y la escucha para mostrar los matices de esa interacción cuerpo-ambiente.

La última parte de la pieza empieza cuando el artista vuelve al escenario desde el patio de butacas. Se plantea aquí un juego de luces estroboscópicas que deja ver fragmentos congelados del creador desde distintas perspectivas como una colección de instantáneas fotográficas en blanco y negro. La obra culmina con un baile en total

oscuridad total, que termina con el fin de la música y el cuerpo del artista tumbado boca arriba, haciendo visible la agitación de la respiración como señal de que se trata de un cuerpo vivo.

Un punto de partida: la idea del cuerpo como medio

El creador sostiene una disposición a la escucha cuyo principal efecto es hacer visible que su cuerpo funciona como un vehículo, en donde su propia corporalidad suspendida abre paso a la emergencia de un *entre*, de un espacio para el encuentro. La idea del cuerpo como vehículo, del cuerpo como medio la toma de las investigadoras Helena Katz y Christine Greiner, quienes comenzaron a desarrollarla en los años 2000 en la confluencia de los estudios entre comunicación y danza. Este concepto remite a un cuerpo situado que actualiza constantemente su relación con el ambiente, un cuerpo que interactúa con el medio, pero que no sólo es afectado por el ambiente alrededor, sino que su sola presencia también afecta al contexto en el que aparece. Greiner sintetiza la idea en esta definición (la traducción es mía):

Hablamos de que el cuerpo está en permanente proceso de relación con el ambiente natural y cultural en el que se encuentra. El objetivo de la teoría corpomedia es abrir un espacio que reconozca la capacidad de los cuerpos como activadores de mediaciones en los intercambios, tránsitos y flujos simultáneos que ocurren en las relaciones entre los cuerpos y el ambiente (2002:77).

Esta teoría parte de considerar el cuerpo como un organismo en relación ecológica con el ambiente, el cual es a la vez flujo constante de interacciones entre diferentes elementos. Esta actualización constante de lo que significa estar vivo en el mundo presta atención al proceso inseparable de afectar y ser afectado por el entorno. En el marco de este análisis, el concepto del cuerpo como medio contribuye a señalar sus capacidades como agente activo en la interacción con el entorno. La danza expresa esta formulación teórica, en cuanto los cuerpos de los bailarines son capaces de transformarse ejercitando formas de presencia, modos de mostrarse ante los demás que, en el caso de Granato, están buscando abrir un espacio para que en su cuerpo aparezcan otros cuerpos.

Pero ¿cómo se hace eso en escena? ¿Cuáles son los procedimientos estéticos que utiliza el creador? Aquí enumero tres modos de entrenamiento corporal: la escucha activa, el tocar sin tocar y el entender al otro como un misterio, que señalo como los tres procedimientos que le permiten organizar las condiciones para la emergencia de la alteridad, es decir, para la posibilidad de la aparición del otro.

La escucha activa: Byung-Chul Han

La disposición corporal a la escucha que se instala desde la aparición del artista en escena es la primera condición para la aparición del otro. Esta idea de la escucha activa la recupero del ensayo de Han *La expulsión de lo distinto*, que señala la actitud de escucha como primer paso imprescindible para salir de uno mismo y entrar en relación. En este ensayo, Han diagnostica una sociedad que expulsa lo distinto como consecuencia de un narcisismo incapaz de descentrar la atención del individuo sobre sí mismo. A los ojos de Han, esta cáscara individualista propicia un tipo de interacción utilitaria con todo lo que nos rodea, incluyendo en ese todo al resto de personas que están a nuestro alrededor. La escucha sería la primera acción que podría desbloquear esta situación de anulación del otro, porque la escucha es, siguiendo las reflexiones de Han, lo que

permite la aparición del otro, la presencia del otro y abre la puerta al encuentro: “[...] resulta necesario volver a considerar la vida partiendo del otro, desde la relación con el otro, otorgándole al otro una prioridad ética, es más, aprendiendo de nuevo el lenguaje de la responsabilidad, escuchando y respondiendo al otro (Han, 2017:115).

Lo peor de nuestra sociedad para Han se manifiesta en la adicción a la autocomplacencia y la reacción ante todo lo que no sea inmediatamente reconocible y asimilable como algo o alguien parecido a lo que conocemos y somos capaces de aprehender. Frente a esta situación, que en la práctica significa la negación de la existencia del otro, la primera acción subversiva es este tipo de escucha que no es un acto pasivo, sino un llamamiento a la responsabilidad en nuestro vínculo con los demás.



Fotografía de Haroldo Saboia

Este tipo de escucha, al igual que ocurre en la pieza de Granato, es una forma de dar la bienvenida al otro, una apertura hacia su alteridad, hacia su naturaleza distinta y extraña a la propia. Una disposición a la escucha que se define, como una acción generosa, un dar, una entrega que, según Han, es lo que permite hablar al otro.

La escucha del otro en *Trança* se manifiesta a través de una presencia que descentra al sujeto de sí mismo y lo pone en relación con el entorno. Es este entrenamiento en la escucha el que permite la emergencia de un espacio común, pero para que eso pase:

Es necesaria una revolución temporal que haga que comience un tiempo totalmente distinto. Se trata de redescubrir el tiempo del otro [...] El tiempo del otro no se somete a la lógica del rendimiento y de la eficiencia [...] el tiempo del otro crea una comunidad. Por eso es un tiempo bueno (Han, 2017:126).

La ficción que plantea Granato sería en este sentido un experimento de revolución temporal, un juego de superposición de tiempos. No se trata sólo del tiempo del cuerpo vivo del artista y de la audiencia; sino de jugar a convocar a otros cuerpos y dejar el tiempo para que esos intercambios tengan lugar. Greiner (2016) describe así el interés por promover las condiciones que permitan encuentros que cruza la investigación de Granato:

Al romper la barrera entre el yo y el otro este proyecto produce indeterminaciones, desestabilizando evidencias y apostando principalmente por discontinuidades y atravesamientos entre fragmentos y espectros. La propuesta no consiste en completar nada, ni en contar historias de nuevo o en apropiarse e internalizar algún entrenamiento específico, sino en avanzar en la experiencia de imaginar encuentros (329).

Las formas concretas de avanzar en la propuesta de encuentros pasan por generar condiciones para el reconocimiento del otro más allá de la reducción de lo distinto, a eso que Han llama “el infierno de lo igual”.

El tocar sin tocar: Jacques Derrida

La acción corporal del *tocar sin tocar* es otro de los procedimientos que concentra la atención en la diferencia inasimilable del otro. Propongo esta acción como el correlato de la idea sobre el tacto que desarrolla Derrida en su trabajo *El tocar*, Jean-Luc Nancy (2011) donde defiende la posibilidad de un conocimiento del otro que escape de los términos instrumentales de identificación y apropiación como una acción que huye del territorio del saber-poder que ejercita la dominación antropocéntrica.

Trança transita lugares que tienen que ver con las condiciones en las que imaginamos al otro. Desde la experiencia del espectador, la pieza tiene que ver con poner en valor las posibilidades de generar un espacio *entre*, un lugar donde sea posible sostener la diferencia.

Volvemos a la sala oscura del comienzo, allí donde Granato estaba sentado en el suelo, con la espalda erguida, las piernas cruzadas, las manos sobre las rodillas, los ojos cerrados, la música electrónica, la oscuridad interrumpida por un foco que ilumina su cuerpo cenitalmente. La palma de su mano derecha levantándose despacio hacia el público en un gesto que se repite una, dos, tres, cuatro veces, como una especie de calentamiento que nos hace pensar que está sintonizando su mano, ajustándola como receptor-transmisor entre cuerpo y ambiente. Pasados estos movimientos, el brazo del artista acompaña el movimiento de la mano que se mueve explorando el espacio alrededor del cuerpo del artista. Este movimiento trae una extrañeza en cuanto que la mano y el brazo se mueven como si no tuvieran conexión con el resto del cuerpo del artista, pero su insistencia en esa especie de tanteo exploratorio acaba contagiando el movimiento a la otra mano y al otro brazo, que también comienzan a explorar el espacio alrededor y el contorno de su cuerpo. La pregunta intuitiva sería: ¿qué buscan esas manos?

Las manos se comportan como receptores, sensores que reciben información de lo que pasa alrededor y que, a la vez, sostienen una relación con el entorno a partir de una presencia del cuerpo que revela las cualidades de enigma o de misterio del ambiente. El movimiento de las manos y del cuerpo formulado desde este *tocar sin tocar* apuntan a un tipo de relación con el medio fuera de la clasificación y de la apropiación. La acción de las manos como una expansión del tacto, capaz de percibir sensaciones sin llegar al contacto, se puede relacionar con prácticas físicas orientales como el Chi-Kung y el Tai Chi que, en su visión del mundo desde la medicina tradicional china, ejercitan secuencias de movimientos de las palmas de las manos sin llegar al contacto que tienen como objetivo nutrir el *chi* como fuente de energía vital del cuerpo. Se trata de una práctica física, un entrenamiento somático que, lo mismo que la corporalidad que despliega Granato, pone en relación escucha, respiración, concentración y movimiento. *Trança* comparte con estas prácticas la atención a la conexión sensorial entre el cuerpo y el ambiente. Con el gesto insistente del tocar sin tocar, Granato invita a la extrañeza misma y nos propone habitar un espacio de suspensión de certezas.

Derrida defiende esta formulación paradójica del tocar sin tocar en cuanto que manifiesta la “imposibilidad radical y esencial” de reactivar cualquier “intuición originaria de sentido” (2000:107) en oposición a la existencia de un sentido inherente a las cosas. La filosofía de Derrida heredera del estructuralismo propone la deconstrucción como herramienta con la cual desvelar las relaciones de poder inherentes a todos los vínculos entre las cosas. Según su pensamiento, todo aquello que está naturalizado como normal esconde una relación violenta, en donde una de las opciones posibles de vínculo se ha erigido como hegemónica en relación a todas las demás. Es por eso que las cosas no tienen un sentido inherente en sí, sino que tienen sentido en relación a otras cosas; el sentido que le atribuimos por convención no es más que una operación violenta del lenguaje en la medida en que invisibiliza todo el resto de opciones posibles. La deconstrucción (que no destrucción) intenta, precisamente, desplegar, extender, hacer visibles todas esas posibilidades otras que quedan ocultas bajo las relaciones de poder. Lo que cuestiona esta acción de tocar sin tocar es la naturaleza instrumental de la interacción a partir del tacto, poniendo en duda la forma en que accedemos a las cosas y a las personas. Derrida recupera esta idea sobre el tocar de Jean-Luc Nancy quien, a su vez, en el ensayo *El sentido del mundo*, discutía las maneras en las que Heidegger describía las relaciones entre una piedra y el mundo, al entender que la piedra, en su ser piedra, no tiene ninguna posibilidad de acceso que le permita identificar y poseer a las otras cosas *en cuanto tal*.



Fotografías de Haroldo Saboia

La piedra en su ser piedra según Heidegger no se puede relacionar con el mundo clasificándolo y poseyéndolo. Esta imposibilidad de relación entre la piedra y el mundo desencadena en Nancy las siguientes preguntas:

¿Por qué, entonces, el acceso estaría determinado a priori bajo el modo de la identificación y de la apropiación de la ‘otra cosa’? Cuando toco otra cosa, otra piel, y este contacto o este tacto está en juego, y no un uso instrumental, ¿se trata de identificar y de apropiar? (Nancy, 2015:56)

Estas dos cuestiones llaman la atención sobre el hecho de que el conocimiento de la alteridad, del otro, se produce en este planteamiento de forma exclusiva a través de la clasificación y la dominación, y después a que la acción misma de tocar no pueda liberarse de su funcionalidad antropocéntrica, como si el contacto estuviera limitado por la capacidad de reconocimiento y organización del mundo que coloca al ser humano como medida y centro de todas las cosas.

Desvincular el tacto de la acción del tocar implica poner en práctica un despliegue del tacto que deja una grieta por donde escapa la inmediata utilidad y el sentido naturalizado. Derrida se mueve alrededor de esta cuestión del tocar en Nancy y la expresa en esta formulación paradójica:

Tocar pero no tocar, sobre todo no, tocar sin tocar, tocar pero cuidando de evitar el contacto [...] Y este contacto sin contacto, este tocar que toca apenas, no es un tocar como cualquier otro, allí mismo donde no toca sino al otro (2000:107).

La radicalidad de este pensamiento sostiene la dimensión de alteridad en un lugar de extrañeza que escapa deliberadamente de la apropiación. Trae consigo una manera de pensar el tacto en negativo, en la medida propone pensar el tacto desde la no identificación y la no asimilación.

La otredad como gran categoría de la filosofía en Derrida entiende la relación con el otro como un vínculo paradójico, porque en el encuentro o bien *desotramos* al otro, le quitamos lo que el otro tiene de diferente asimilándolo a nuestras formas de pensar y de entender el mundo o bien sostenemos esa alteridad radical que significa que el otro es inaprehensible y entonces se trata de asumir la relación como imposible, un imposible que, en Derrida, tiene que ver con reconocer los límites, preservarlos y sostener la paradoja de que, para establecer un vínculo auténtico, es imprescindible preservar las diferencias.

Granato baja del escenario y se acerca al público que permanece sentado. Repite ese gesto de reconocimiento, de acercarse a tocar, pero sin llegar al contacto, en un gesto donde como mínimo lo que se produce es un intercambio de calor entre las manos de Granato y los cuerpos individuales del público sentado en la platea. Ese gesto de delimitar el contorno de las personas singulares es un movimiento que señala la presencia de cada cuerpo en el espacio. En el acto de bajar del escenario y en el movimiento de explorar los contornos individuales, esa indefinición colectiva del público se transforma, porque en la acción del *tocar sin tocar* lo que se está haciendo es reconocer la existencia del otro. Ese movimiento de *tocar sin tocar* hace aparecer una zona limítrofe con el público, un lugar *entre* compartido que emerge de la intención de escapar de la apropiación y señala la interdependencia de los cuerpos.

Los movimientos del artista proponen una expansión del sentido del tacto, en esta particular versión negativa del tocar (como no-tocar) que abre un espacio indeterminado, un espacio *entre*. Granato imagina modos de presencia que favorezcan encuentros. El creador explica así sus intenciones en la creación de la pieza:

Imaginando como los encuentros entre coreógrafos afectarían a mi danza, aprendí una forma de suspender la forma en que trabajo para observarla desde diferentes perspectivas. Como si pudiera difractarme a través de las subjetividades de otros coreógrafos. Imaginando todo esto como posibilidades reales para la emergencia de otros tipos de presencia y corporalidades.¹

Granato propone fabricar una actitud corporal que permita trabajar la alteridad desde la interdependencia y la escucha. Lo hace no trabajando directamente sobre el otro, sino intentando encontrar al otro dentro de sí mismo. Esta búsqueda del otro que hay dentro de mí conectaría con la formulación de Rimbaud, "Yo es otro", que señalamos al comienzo y tiene consecuencias sobre cómo nos pensamos a nosotros mismos. Si el otro está dentro de mí, eso significa que, en parte, estoy hecho de fragmentos de otros; soy un yo en cuanto que hay otro(s) que me constituyen.

¹ Testimonio de Granato recogido de la web del proyecto *Choreoversations*. (La traducción es mía) <http://www.thiagogranato.com/choreoversations-project>

Los tipos de presencia otros que pone en práctica ese tocar en negativo, un tacto que no llega a tocar al otro, porque no quiere normalizar las diferencias del otro, intentan hacer visible la distancia como constitutiva del vínculo con la alteridad.

La acción de *tocar sin tocar* puede leerse como un desafío al pensamiento binario que organiza la comprensión del mundo a partir de dimensiones opuestas: imaginario-real, yo-otro, unidad-multiplicidad, presencia-ausencia, humano-animal, etc. En este sentido, la pieza nos propone habitar un territorio indeterminado, siendo testigos de cómo el artista actualiza su relación con el entorno a partir del cuerpo. El ejercicio de Granato plantea una posición en relación a la alteridad que crea, inventa y piensa al otro desde la distancia y la diferencia. Una ficción que contiene la potencia de albergar la contradicción, lo distinto y lo múltiple.

El misterio del otro: Emmanuel Lévinas

Lévinas piensa el vínculo con el otro como una práctica de relación con el misterio. El vínculo con el otro se presenta, así, como una forma de pensar lo impensable, como una paradoja. El otro, en cuanto otro, no es aquí un objeto que se torna nuestro o que se convierte en nosotros; al contrario, se retira en su misterio

[...] El otro no es un ser con quien nos enfrentamos, que nos amenaza o que quiere dominarnos [...] La relación con otro no es una relación idílica y armoniosa de comunión, ni una empatía mediante la cual podemos ponernos en su lugar; lo reconocemos como semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior: la relación con otro es una relación con un misterio (Lévinas 1993:129-130).

Si el otro es por definición lo que está fuera y más allá de uno mismo, si la condición de alteridad del otro y su mundo es anterior y exterior a mí y, a la vez, me constituye porque soy un ser en relación, ¿cómo pensar desde el cuerpo en un vínculo que no aprese al otro en categorías, ideas o modos de pensar que le extirpen su otredad?

Según Lévinas, la única posibilidad es asumir que el otro es un misterio y, en cuanto tal, no es asimilable a nuestra manera de estar en el mundo. Se trata de no ejercer un poder que constituya al otro a nuestra imagen y semejanza, de evitar esa forma de relación. Entender al otro como un misterio tiene que ver con mantener una relación en la que para ir al encuentro del otro tengo que salir de mí mismo.

En la propuesta de Granato subyace también la idea de cuerpos que se transforman, un tipo de entrenamiento que se trabaja en la danza butoh, que explora las formas expresivas que promueven la transición de unos estados anímicos a otros y las posibilidades del cuerpo de ir transformándose siguiendo esta mudanza del ánimo. Tanto en la danza butoh como en la propuesta de Granato, el movimiento y el cuerpo son simultáneamente soporte y medio, materia y estrategia que hacen posible el tránsito de unos estados a otros.

Las manos lideran la coreografía en cuanto que son el canal de relación con el ambiente. Parecen estar movidas por la urgencia de responder a estímulos interiores y exteriores, por el llamamiento de traer el mundo al cuerpo, pero también de sacar el cuerpo al mundo.

A través de las manos, se articula una danza donde la mano trae el exterior ambiente al cuerpo que, a la vez, gestiona afectos y sensaciones, transformándolas en movimiento, un movimiento que en todo momento reproduce ese *tocar sin tocar*, pero que va cambiando de forma, a medida que ese cuerpo se siente afectado y afecta al ambiente.

Esta forma de abordar las condiciones que permiten la aparición del otro aboga por no asimilar lo distinto y convertirlo en una variante de lo mismo, sino por preservar la alteridad del otro en su radical singularidad. En la segunda parte de la pieza, el artista se sienta en el suelo y los cambios de luz coinciden con que está con una mano extendida frente al público, mientras que la otra está delante de la cara en un gesto que le tapa la boca, pero no la toca, sugiriendo que la actitud sigue siendo permanecer en silencio y a la escucha. Es ahí cuando las luces que iluminan la figura del artista cambian de posición y proyectan sombras en el espacio iluminado. El cuerpo de Granato en movimiento contrasta con una danza de luz y sombras que deja ver formas mutantes que se superponen y cambian de lugar. La intermitencia de la luz provoca la aparición de estas imágenes en una combinación de texturas que estimula la imaginación de la audiencia convocada a un baile de imágenes intermitentes, fugaces y no reconocibles.

En esta escena el cuerpo aparece como receptor y emisor, dejando ver su cualidad de *corpomedia* en relación con el ambiente, desde una propuesta que piensa al otro de forma indirecta. Después de la danza de luces y sombras, el círculo de luz que ilumina la figura del artista se estrecha cada vez más, hasta dejar la escena en total oscuridad. Sabemos que Granato se está moviendo en el espacio, porque el sonido de sus movimientos se impone al ritmo de la música, hasta que la música y el movimiento del cuerpo se extinguen y la pieza termina. Este último baile en la oscuridad, que al cabo de un rato como espectadora no se percibe ni tan oscura, ni tan lejana, deja ver en la penumbra las formas de un cuerpo en movimiento que está tumbado en el suelo boca arriba. Destaca en ese cuerpo la agitación de la respiración como función biológica de lo vivo como soporte primario de nuestro intercambio vital con el entorno.



Fotografía de Haroldo Saboia

Las condiciones del encuentro

Granato se propone convocar otros cuerpos en su propio cuerpo. Este objetivo en apariencia imposible funciona como detonante de una serie de prácticas corporales en escena mediante las que el creador conecta con el ambiente y con la audiencia para generar un espacio que coloca en primer plano la escucha, la exploración y el tanteo del entorno como pasos previos con los que define las condiciones de una

relación que ensaya la no apropiación del otro y la no asimilación de la alteridad, en una insistencia por sostener la distancia y la diferencia.

En este análisis, argumento que la práctica somática de colocar el cuerpo en disposición de escucha es justamente una materialización del tipo de escucha activa que Han señala como paso previo e imprescindible para cualquier relación ética con el otro. El cuerpo de Granato, como *corpomedia* en el sentido que señalan Greiner y Katz, como cuerpo en intercambio con lo que le rodea, entrena formas de presencia a través de las que afecta y es afectado por el entorno. Las condiciones que construye el creador para ese encuentro imposible que busca al otro dentro de sí, funcionan a partir de la acumulación de prácticas corporales que promueven la aparición de un espacio *entre*, un lugar hecho de escucha activa y de un doble movimiento de apertura y curiosidad al otro dentro de mí y de rechazo a la apropiación instrumental desde el tacto en negativo con ese gesto del tocar sin tocar que sostiene el misterio del otro.

Suely Rolnik (2015) insiste en que la tarea de lo vivo es preservar la capacidad de ser afectados, de dejarnos afectar por ese mundo fuera de nosotros, sostener la incertidumbre, el desasosiego donde nos coloca la irrupción de lo desconocido para evitar caer en las redes de sentido prefijadas por formas de ser, por subjetividades, que no configuran una respuesta desde la potencia vital, sino sencillamente un sometimiento. Las ideas sobre la alteridad expuestas en el análisis de la pieza de Granato dibujan un panorama donde el trabajo artístico muestra un cuidado y atención especial para preservar la alteridad de cualquier posible *desotramiento*, de cualquier operación de extirpación de la diferencia radical del otro.

Bibliografía

- » Chul Han, B. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- » Derrida, J. (2000). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Greiner, C. (2016). “La alteridad como estado de creación”. En Pérez Royo, V. y Agulló, D. (eds.), *Componer el plural*. (pp. 319- 336). Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- » Katz, H. y Greiner Ch. (2005). *Por uma teoria corpomídia. O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.
- » Levinas, E. (1993). *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós.
- » Medina, C. (2014). *Raqs media collective. Está escrito porque está escrito*. México, Madrid, Buenos Aires: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. MUAC, Fundación PROA. [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2019 en <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCMo19114.pdf>
- » Nancy, JL. (2015). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca Editora.
- » Ramírez, M. (2014) *Pensar desde el cuerpo: de Merleau-Ponty a Jean-Luc Nancy y el nuevo realismo. Eidos* (nº21) p.221-236. [en línea]. Consultado el 20 de agosto de 2019 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85430922012>
- » Rimbaud, A. (1995). *Iluminaciones. Cartas Del Vidente*. Madrid: Hiperión.
- » Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para decolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- » Rolnik, S. (24/07/2019). Suely Rolnik: *Hay que hacer todo un trabajo de descolonización del deseo*. (Sarah Babiker, (entrevistadora) [texto]. <https://www.elsalto-diario.com/pensamiento/entrevista-suely-rolnikdescolonizar-deseo#>
- » Rolnik, S. (Julio 2015). “Lygia Clark e o híbrido arte/clínica”. *Revista Concinnitas*, 16, 1, n. 26, pp.104-112. <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104/14402>