

“¿Cómo puedo traducir la *nada* en movimiento?”

El problema de la mimesis en *Arcadia* y *Disculpe puede usted coreografiarme**

“How can I translate *nothing* into movement?” The mimesis in *Arcadia* and *Excuse me can you choreograph me*

LAURA LAZZARO¹ • VERÓNICA COHEN²

Resumen

Este artículo investiga diferentes modos de correspondencia entre palabra y movimiento desde el concepto de mimesis productiva de Luis Abraham (2008). Para ello analizamos dos obras de danza argentinas que podemos incluir dentro las “estéticas de la emergencia” (Laddaga, 2006): *Disculpe, puede usted coreografiarme* (2007) de Laura Kalauz, y *Arcadia* (2017) de Bárbara Hang y Ana Laura Lozza. En ambas, el lenguaje verbal se usa como material escénico para crear imágenes o situaciones que se tensionan con el universo de la danza de diferentes maneras. Primero recorremos el concepto de mimesis y analizamos las obras teniendo en cuenta cómo se construye en ellas el “bucle autopoiético” (Fischer-Lichte, 2011) entre bailarinas y espectadores; segundo, analizamos cómo se desarrolla la relación palabra y movimiento a lo largo de la diégesis.

Palabras clave • mimesis, danza, lenguaje, movimiento

Abstract

This article investigates different modes of correlation between word and movement from Luis Abraham's (2008) concept of productive mimesis. For this purpose, we analyze two Argentine dance works that can be included in the “aesthetics of emergence” (Laddaga, 2006): *Disculpe, puede usted coreografiarme* (2007) by Laura Kalauz, and *Arcadia* (2017) by Bárbara Hang and Ana Laura Lozza. In both of them verbal language is used as scenic material creating images or situations which tension dance universe in different ways. We start by reviewing the concept of mimesis. Then we analyze the two pieces taking into account, firstly, how the “autopoietic loop” (Fischer-Lichte, 2011) between the performers of each piece and the spectators is established in them. Secondly, how the relationship between language and movement develops throughout the diegesis.

Keywords • mimesis, dance, language, movement

¹ LAURA LAZZARO | Licenciada en Composición Coreográfica por la Universidad Nacional de las Artes • <https://orcid.org/0000-0002-7671-0522> • laulazzaro@gmail.com

² VERÓNICA COHEN | Doctora en Historia y Teoría del Arte, especialista en Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad de Buenos Aires / Universidad de Lille • <https://orcid.org/0000-0001-8713-3858> • verocohenwil@gmail.com

* Esta investigación fue realizada en el marco del proyecto de investigación PIACyT de la Universidad Nacional de las Artes “Dimensión performativa y teatralidad: nuevas articulaciones en las prácticas coreográficas actuales” dirigido por la arquitecta Susana Tambutti y la licenciada Patricia Dorin.

FECHA DE RECEPCIÓN: 1 de junio de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 25 de agosto de 2022.

Citar este artículo como: LAZZARO, L. y COHEN, V. (2022). “Cómo puedo traducir la *nada* en movimiento?” El problema de la mimesis en *Arcadia* y *Disculpe puede usted coreografiarme*. Revista *Nodo*, 32(16), enero-junio, pp. 31-44. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1444

Introducción

Este artículo investiga diferentes modos de correspondencia entre palabra y movimiento desde el concepto de mimesis.¹ Para ello analizamos dos obras de danza argentinas que podemos incluir dentro las “estéticas de la emergencia” (Laddaga, 2006): *Disculpe, puede usted coreografiarme* (2007) de Laura Kalauz, y *Arcadia* (2017) de Bárbara Hang y Ana Laura Lozza. En ambas, la palabra se usa como material escénico para crear imágenes o situaciones que se tensionan con el universo de la danza de diferentes maneras. Es así que las relaciones que se plantean entre palabra y movimiento nos enfrentan a posibles preguntas sobre estas cuestiones: ¿puede la danza traducir un concepto o una idea? Y, al mismo tiempo, ¿de qué manera aparece el lenguaje como material coreográfico?

Para reflexionar sobre estas cuestiones nos valdremos del concepto de mimesis, término de larga tradición que excede el campo de la estética y cuyo significado ha ido variando a lo largo de la historia. Sin embargo, el análisis de la mimesis en las obras de artes escénicas en general y de la danza en particular es todavía un campo incipiente sobre el que no hay gran producción teórica. En este sentido, lejos de buscar una definición estanca del término, nos proponemos explorar algunas categorías teóricas de diferentes autores que nos ayudan a reflexionar sobre las complejidades entre palabra y movimiento.

Partimos de la perspectiva de “mimesis productiva” acuñada por Luis E. Abraham en su libro *Escenas que sostienen mundos: mimesis y modelos de ficción en el teatro* (2008), que retoma la teoría de los mundos posibles de Lubomir Dolezel, según la cual es posible conformar mundos ficcionales relativamente autónomos que no necesariamente tienen su referencia en el mundo real. A partir de allí revisaremos cómo se pone en juego la mimesis a partir de las relaciones entre palabra y movimiento. Para analizar cada obra nos abocaremos a las formas en las que se da la relación entre espectadores y bailarinas y luego, a la estructuración interna de la diégesis.²

¹ Charles Sanders Peirce (1986) describe la estructura del signo a partir de la relación entre “interpretante”, “representamen” y “objeto”. Para Peirce, el objeto está en la realidad, pero esta realidad se encuentra siempre inmersa en una serie de representaciones porque forma parte de nuestras convenciones.

² Como veremos más adelante, Abraham propone dos tipos de análisis para la mimesis: la mimesis teatral, relacionada a la semiótica teatral, y la mimesis transmodal vinculada a la diégesis. Según el autor “la mimesis que produce una fábula, historia o diégesis —en el sentido de la narratología moderna— es una actividad

Las obras

En referencia a las obras, *Disculpe, puede usted coreografiarme* (DPUC) es un proyecto-obra en varias etapas que comienza con una serie de intervenciones en la vía pública en diferentes ciudades del mundo. Florencia Vecino, la bailarina, le pide a transeúntes en la vía pública si pueden coreografiarla. Ellos le proponen verbalmente lo que tendría que bailar y ella intenta con su cuerpo ser “objeto” para esos “representamenes”, usando los términos pierceanos.³ Estas situaciones son filmadas y con estos videos han realizado diferentes presentaciones escénicas en las que intercalan esos materiales filmicos con segmentos en vivo donde se reponen consignas que habían sido realizadas en la calle. Esta obra fue presentada en diferentes formatos. Para este trabajo elegimos tomar la presentación de la obra en la Plataforma Internacional de Dança, Salvador de Bahía, Brasil, en 2012.⁴

Por su parte, *Arcadia* es una obra en la que de forma continua se construyen y destruyen situaciones escénicas. A partir de consignas verbales (no siempre inteligibles), los cuatro intérpretes proponen acciones, crean imágenes a partir de palabras y discuten qué estructuras realizar con objetos (una escalera, sillas de plástico, una alfombra, marcos de madera, entre otros), que oscilan entre la estabilidad y la inestabilidad por las características de sus materiales. Al igual que *Disculpe...*, *Arcadia* contempla la participación del público, pero de una forma diferente. Los intérpretes rompen la distancia con los espectadores tomando primero sus objetos, hasta que en un momento señalan a uno de ellos y le solicitan que abandone la sala. Para esta investigación tomamos el registro de una presentación realizada en 2017 en el Centro Cultural San Martín.

Estas obras —sobre las que profundizaremos más adelante— podrían inscribirse dentro de lo que Reinaldo Laddaga nombra como “estéticas de la emergencia”. Se trata de prácticas que trascienden los bordes disciplinares, que incluyen a artistas y no artistas, y que colaboran en la configuración de nuevas formas políticas. *Disculpe...* y *Arcadia* proponen nuevas lógicas de creación, donde la obra se

semiótica que atraviesa tanto lo que, desde nuestra perspectiva actual, consideramos teatro como lo que catalogamos como narrativa”.

³ Charles Sanders Peirce (1986) describe la estructura del signo a partir de la relación entre “interpretante”, “representamen” y “objeto”. Para Peirce, el objeto está en la realidad, pero esta realidad se encuentra siempre inmersa en una serie de representaciones porque forma parte de nuestras convenciones.

⁴ <https://vimeo.com/74457846>

desarrolla a partir de diferentes modos de asociación y consenso entre las personas, generando un espacio participativo. Se trata de otros modos de producción artística que permiten varias posibilidades de coexistencia y convivencia humanas.

Revisaremos brevemente el concepto de mimesis por diferentes autores para establecer una perspectiva de análisis para cada obra. A partir de esas reflexiones veremos cómo se vinculan las obras con las estéticas emergentes.

La mimesis

Como marca Wladilaw Tatarkiewicz (2001), quien hace una historia del concepto de mimesis, este término se remonta a la antigüedad y su significado ha variado a lo largo de la historia. Si bien su existencia es anterior a Platón y Aristóteles, es recién a partir de los escritos de ambos autores que comienza a configurarse en relación con una teoría de las artes. La manera en que estos autores conciben la mimesis presenta diferencias.

Desde el punto de vista platónico, la mimesis es una tentativa de copia de la naturaleza. Pero como una verdadera copia es imposible, la mimesis siempre llevará al engaño y a la ilusión. Para Platón, todas las artes son miméticas: desde la danza hasta la poesía. Además, forman parte del mundo sensible, que se contraponen en el pensamiento al mundo de las ideas, mediante el cual es posible acceder a la verdad y a la esencia de las cosas. En el quehacer artístico, esta característica mimética aleja al artista de la posibilidad de conocer, ya que se encuentra en el mundo de las apariencias y su obra no produce ni conduce al verdadero conocimiento, sino a una copia de la realidad.

La mimesis, para Aristóteles, no es imitación de la realidad, sino de las acciones humanas. De acuerdo con este planteamiento, se aleja de la idea del arte como copia de la realidad y la entiende como actividad creadora. Estas imitaciones se pueden realizar de tres maneras diferentes: la imitación de aquello que fue, de aquello que es o de aquello que debe ser. Aristóteles destaca el carácter propedéutico de la mimesis: desde niño, el hombre aprende imitando, lo que conlleva placer porque se obtiene un conocimiento de las cosas. El agrado que suscita no se debe a la belleza o a la fealdad de lo mimetizado, sino a la satisfacción del razonamiento “esto es aquello”, gracias a lo cual se aprende algo (Bozal, 1987: 83). El arte aparece en su obra como una forma de imitación de la naturaleza que puede hacerse a través de diferentes medios (prosa, verso, etc). A diferencia de Platón, para Aristóteles no todas las artes son iguales, sino que hay una jerarquización entre ellas: la tragedia es

la más elevada y completa de las artes, ya que imita a los hombres como deberían ser. La fábula (combinación de incidentes o sucesos acaecidos) es su parte más importante, ya que constituye el fin o propósito de ésta. La tragedia narra sucesos que pueden ser inventados o no. Lo importante para Aristóteles no es el correlato exacto con la realidad, sino que la disposición de los hechos (la trama) tenga coherencia y lógica, es decir, que se estructure en un mundo lógico internamente, lo que le da verosimilitud.

Desde una teorización más vinculada a la danza, Susana Tambutti (2012) retoma los dos puntos de vista sin utilizar la palabra *mimesis*. En su lugar, usa el término “impulso mimético” para referirse a la “función imitativa” (*ibid.*: 2) de la danza que aparece para este arte en el siglo XVIII. Para ella, en la danza hay dos tipos de “impulsos miméticos”: el que intenta hacer aparecer “un referente ausente” como ser la idea de lo “bello” y un segundo impulso que “está dirigido a la imitación de las acciones y emociones de los hombres, el referente es la praxis humana”⁵ (*ibid.*: 3)

Otra perspectiva que vincula la mimesis a las artes escénicas, particularmente la teatral, es la de Luis Abraham (2008),⁶ quien, señala que las perspectivas que entienden a la mimesis como copia de la realidad —a las que llama “mimesis reproductiva” — llevarían al fracaso, ya que en

⁵ En este artículo, Tambutti se centra en el primero debido a que investiga el ideal de belleza en la danza durante el neoclasicismo, cuando el modelo de belleza corporal del bailarín se fue perfeccionando a través del entrenamiento y del ocultamiento del esfuerzo.

⁶ Entre los antecedentes de este texto debemos nombrar, por la importancia que tuvieron para el campo de los estudios de mimesis, los trabajos de Erich Auerbach y Paul Ricoeur. Por un lado, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, de Auerbach (1993), es una investigación acerca de la literatura realista donde realiza un pasaje filológico por diferentes obras literarias, desde la Antigüedad griega hasta la contemporaneidad europea. Por otro lado, en *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur (2004) retoma la perspectiva aristotélica y advierte que no ha sido abordada la cuestión del tiempo. Para este autor, la actividad mimética conlleva una experiencia temporal, de donde desarrolla su teoría de triple mimesis: “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo” (Ricoeur, 2004: 39). Esta temporalidad se hace presente en tres momentos de la mimesis que se encadenan en un círculo hermenéutico: la *preconfiguración* (comprensión previa del espectador), la *configuración* (mimesis en sí, la obra) y la *reconfiguración* (el círculo se cierra y reabre con el proceso de ver la obra). Más allá de que nos resultan importantes estos aportes, deben ser complejizados por dos aspectos. Por un lado, el advenimiento de las vanguardias artísticas pone en duda el lugar del arte como imitación y, por el otro, la mayor parte de estas reflexiones sobre el concepto de mimesis fueron realizadas a partir de la literatura y no se pueden trasladar sin más a las artes escénicas en general, y a la danza en particular.

los textos artísticos es imposible encontrar referente. Sin embargo, esto no significa abandonar la idea de mimesis, sino repensarla ya que, para él, es central en la producción de ficción:

la mimesis tiene en la ficción su producto y, por lo tanto, no puede ser reducida a la inmediata remisión de la obra de arte a lo que se considere realidad, sino que es primeramente la actividad de conformación de mundos ficcionales y, sólo en segunda instancia, el establecimiento entre éstos y el mundo real (Abraham, 2008: 89).

En esta visión, Abraham tiene en cuenta la autonomía de la ficcionalidad con respecto al mundo. Cada obra crea su propio mundo, con sus propias reglas y elementos posibles. Sin embargo, ¿cómo se crea una ficción? Para Abraham, en el caso de las artes escénicas, la producción de ficción está en relación con la “teatralidad”,⁷ es decir, con la *praxis* teatral que está conformada por todo el dispositivo que se construye a partir del hecho de ir al teatro. Esto incluye la publicidad, las notas críticas que circulan, las imágenes que la anuncian, el hecho de reservar la entrada, así como las experiencias previas que tenemos en tanto espectadores teatrales (Abraham, 2008: 143). Definida de este modo, la situación teatral, que comprende el marco institucional del teatro, es parte de la construcción de la ficción. A su vez, los límites de la teatralidad están dados por su aceptación histórica y cultural. Para Abraham, esta “teatralidad” es fundamental para la creación de mimesis, ya que

sin la presencia del dispositivo institucional y sin su reconocimiento por parte de un sujeto intérprete, no habría semántica propiamente ficcional ni puesta en funcionamiento de la mimesis en tanto actividad productora de mundos” (*ibid.*: 142).

Es así que, para Abraham, la teatralidad es anterior a la representación teatral y es una condición indispensable para que ésta ocurra.

[...] la teatralidad es una convención y genera, en los usuarios de la cultura, hábitos —o modelos cognitivos— que esos ponen en funcionamiento para acercarse al teatro. Y, por estas mismas razones, el modelo dominante de teatralidad está sujeto a las determinaciones de la historia.

⁷ La teatralidad tiene que ver con la mirada del espectador e incluye los conceptos de “desrealización”, “denegación”, “desdoblamiento”: el espectador debe realizar un proceso de integración de los elementos de la sala a un universo ficcional.

Ésta tiene algo de “suposición” por parte de los espectadores. Sin embargo, la teatralidad puede verse afectada por la oscilación (en relación con determinadas puestas en escena) de lo que Ubersfeld distingue como dos tipos de signos: *transparentes* y *opacos*, teniendo en cuenta el tipo de relación triádica que se establece entre signo, representamen e interpretante, conceptos que retoma del modelo peirceano. En los transparentes, el interpretante percibe la ilusión en el representamen y el espectador

tiene la sensación de encontrarse ante el objeto que permanece más allá del signo. Por el contrario, el signo se vuelve opaco cuando la ilusión se desvanece y el espectador tiene plena conciencia que está ante algo que es teatro y nada más que teatro (Abraham, 2008: 93).

A su vez, ubica la teatralidad en lo que Dubatti definió como “convivio” entre los espectadores y los performers (*ibid.*: 84). La idea de Dubatti puede ser completada con el planteamiento de Erika Fisher Lichte sobre la performatividad. En *Estética de lo performativo* (2011), esta autora propone un análisis en el que, a partir del llamado “giro performativo” de mitad del siglo XX, se reconfigura la relación entre espectadores y artistas y se transforma el hecho escénico. Este cambio está marcado por la copresencia entre ambos, generando lo que ella llama un “bucle de retroalimentación autopoietica” (Fisher-Lichte, 2011: 83). Sin ese bucle no hay poiesis posible.

Volviendo al análisis de Abraham, el autor desarrolla dos procesos de análisis específicos para el teatro: la “mimesis en modo teatral (Mmt)” y la “mimesis transmodal (MT)”. La Mmt refiere al modo en que surge la ficción a partir de la semiosis teatral, es decir, que “el conjunto de presencias actuantes es semiotizado para dar paso a un mundo ficcional” (Abraham, 2008: 91-92). A su vez, la “institución mimética”⁸ (teatro) es fundamental para enmarcar la mirada del espectador que transformará las presencias actuantes en un mundo ficcional. En este nivel se agrega el reconocimiento de los elementos que aparecen en la escena desdoblados, al mismo tiempo, integrantes del juego escénico y a la vez, un “conjunto a mundo” (*ibid.*). Ésta va a ser propia de lo teatral.

⁸ “Por la condición mimética de la institución «teatro», la teatralidad supone la mimesis y, a la vez, la instaura en el acto concreto de recepción, cuando el espectador, ante la certeza de que ocurrirá el teatro, pone en acto la semiosis del desdoblamiento: el conjunto de presencias actuantes es semiotizado para dar paso a un mundo ficcional” (Abraham, 2008: 143).

La mimesis transmodal (MT) refiere a los “mecanismos semióticos que permiten al espectador construir un mundo ficcional a partir de la diégesis” (*ibid.*: 91). Abraham se desvincula así de las nociones de representación o imitación y encuentra, a partir de una relectura de la diégesis en la poética aristotélica, una mimesis no reproductiva según la cual los textos deben tener una lógica interna que les permitan ser convincentes y creíbles, gracias a lo cual pueden integrarse al mundo ficcional dentro de un horizonte culturalmente aceptable. Por último, Abraham reconoce procesos de ruptura de la MT a los que llama “antimimesis”.⁹ En ellos se plantean “mundos imposibles” que sacan al espectador de lo “habitualmente convincente” (Abraham, 2008: 147).

Para poder acercarnos a este concepto desde una dimensión más corporal incluimos los aportes de Walter Benjamin en los textos¹⁰ “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética” escritas en 1933 (Benjamin, 2007), y “Caza de mariposas” (Benjamin, 1982). El autor señala, en línea con Aristóteles, que la “facultad mimética” —la capacidad de “producir semejanzas” (Benjamin, 2007: 213)— es parte de nuestra humanidad y se remonta a los juegos infantiles, donde a su vez hay un regocijo en esa vinculación. La semejanza tiene grados de sensorialidad, siendo el lenguaje el grado máximo de “semejanza no sensorial”. Por otro lado, la “semejanza sensorial” es aquella que se produce en el ajuste corporal a aquello que se imita. En “Caza de mariposas”, es el niño que busca convertirse en mariposa:

Cuanto más me asimilaba al animal en todo su ser, cuanto más me convertía interiormente en mariposa, tanto más adoptaba ésta en toda su conducta las facetas de la reso-

lución humana, y parecía, finalmente, que su captura fuera el premio con el que únicamente podía recuperar la existencia humana (Benjamin, 1982: 29).

En aquella primera semejanza sensorial encontramos el “fundamento de la praxis”. La mimesis es así movimiento, una adaptación corporal entre el ser humano y el entorno, entre su espacio íntimo y el exterior. Este primer impulso mimético corporal da lugar a la lectura de signos de la naturaleza donde hay una fundamentación mágica en la semejanza y, luego, al lenguaje, donde se constituye un “archivo sensorial perfecto de un comportamiento no sensorial” (Benjamin, 2007: 216). Allí se forja “el campo de la representación” (Hlebovich, 2017: 5) que aleja a la mimesis de su origen sensible.

Propuesta analítica

A continuación analizamos las obras individualmente dividiendo el análisis en dos perspectivas.¹¹ Por un lado, la consideración del “bucle autopoietico” con el concepto de Fischer-Lichte (2011), dado que la actividad de construcción de mundos ficcionales supone su reconocimiento por parte del espectador. Esta primera parte está relacionada con las condiciones de mimesis productiva que marca Abraham, en la que vemos la emergencia de lo performativo en la escena desde los aportes de Fischer-Lichte. En segundo lugar, analizamos las distintas relaciones entre palabra y movimiento, y su funcionamiento en la organización hacia el interior de las obras, teniendo en cuenta que la coherencia interna propia de la diégesis responde a una determinada praxis cultural de lo convincente (Abraham, 2008: 102).

Disculpe, puede usted coreografiarme

Bucle autopoietico

Florencia Vecino es la bailarina de *Disculpe...*; está vestida con ropa urbana (zapatillas, short, remera). En el escenario hay una pantalla para la proyección de imágenes audiovisuales, y en el margen derecho hay una intérprete de lengua de señas sentada en una silla; su participación tiene como objetivo hacer el espectáculo inclusivo. La obra propone una

⁹ La antimimesis serían los procedimientos representacionales que impiden el acceso transparente al mundo ficcional para un espectador habituado a lo institucionalmente convincente. “La antimimesis se postula semiotizando lo que se niega a producir, aquello que queda eludido pero supuesto” (Abraham, 2008: 147).

¹⁰ Florencia Abadi realiza un recorrido sobre el concepto de mimesis en Benjamin, y sistematiza la utilización de este concepto de la siguiente manera: “A comienzos de 1933, antes de su exilio, Benjamin redacta ‘La doctrina de lo semejante’; unos meses después, en Ibiza, realiza una segunda versión del mismo texto, que titula ‘La facultad mimética’. En 1936 retoma el concepto en la segunda versión del ensayo sobre ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’. En 1935 aparece en la revista *Minotaure* el texto de Caillois titulado ‘Mimetismo y psicastenia legendaria’. Poco antes había publicado su célebre artículo sobre ‘La mantis religiosa’, en el que ya se esbozaba una reflexión sobre el tema. (Abadi, 2015: 33).

¹¹ Para realizar esta categorización nos basamos en los autores, pero surge, sobre todo, de las obras mismas como material reflexivo, intentando una relación dialógica entre teoría y práctica, procurando alejarnos tanto de la aplicación de conceptos como de la sola descripción de las obras.



Imagen fija de registro de la pieza *Disculpe puede usted coreografiarme*, Plataforma Internacional de Dança, Salvador de Bahía, Brasil, 2012. Filmación realizada por Rodrigo Luna.

relación singular entre los espectadores y la bailarina que dará materialidad a la obra. Tanto en el material proyectado como el “vivo” de la representación, la obra gira en torno a la reflexión sobre la idea de coreografía en tanto representación de una idea, sólo que, en este caso, quienes llevan adelante la acción de coreografiar no son profesionales, sino los espectadores que se convierten en “coreógrafos por primera vez” y la bailarina pondrá su cuerpo como medio para la realización de esas ideas. La obra se estructura a partir de ese diálogo en el que se evidencia aquello que tradicionalmente no vemos como espectadores: el proceso creativo, los intentos fallidos, el “detrás de escena”. La particularidad de la obra es revelar esto, no sólo a partir de las decisiones escénicas ya enunciadas, sino por otras referencias al dispositivo donde también se produce un intercambio de roles: el espectador deviene coreógrafo en la filmación e intérprete/bailarín en el escenario. El que hacer profesional se transforma en el hecho escénico. Sin embargo, no creemos que se trate de una mimesis *reproductiva* en cuanto imitación de una realidad, sino *productiva* en tanto que establece nuevos modos de creación en el mismo hecho escénico: hay un desplazamiento de los códigos convencionales y, consecuentemente, una ambigüedad de significados. La mimesis trabaja en el campo de la acción, de la praxis humana, y su aspecto productivo se configura al producir un mundo propio con nuevas lógicas. Juega en su discurso con sus propios hechos distorsionándolos, transformándolos, tergiversándolos, generando su propia realidad. En este sentido reconocemos tres momentos fundamentales donde esto se realiza y donde la relación

entre palabra y movimiento es clave para que ocurra dicha visibilización.

En primer lugar, la obra incluye una sección de preguntas y respuestas: el público le pregunta a la bailarina, Florencia Vecino, cuestiones sobre la obra; pero también sobre su salario o sobre si algún coreógrafo la invitó a salir. La realidad de la obra se amplía. No es sólo lo que sucede en el escenario, sino además las condiciones económicas que la hacen posible. La obra es un inmaterial que requiere de ciertas materialidades para producirse, desde los viáticos, la ropa que se usa y se gasta, etc. Vecino también dice cuánto le van a pagar en ese festival. Habla en primera persona, aunque la obra es una creación que incluye a una directora. El diálogo no busca establecer su veracidad o falsedad, sino escenificar el proceso amplificando el aspecto lúdico.

En segundo lugar, se produce otro cambio de roles cuando Vecino invita a subir al escenario a alguien del público a ejecutar una propuesta que realizó un “coreógrafo” del film. El joven que sube pasa de ser espectador a intérprete/bailarín; se transforma en signo que será semiotizado por el resto de los espectadores, incluida Vecino quien, desde el escenario, pasa a ocupar el papel de espectadora de la situación. Vecino lee las indicaciones que tiene que realizar. Ante la dificultad sobre cómo desarrollar algunas consignas, el público ayuda al joven proponiendo acciones y participando del hecho escénico. El público no es sólo condición para que el hecho escénico suceda, sino que con sus acciones puede transformar el mismo hecho. El joven que sube al escenario es uno, y sin embargo, a través de ese uno, todos participan.

En tercer lugar, la mimesis adquiere características particulares en el desarrollo final de la obra. De pie frente al micrófono, Vecino lee un texto que habla sobre las diferentes formas que pueden tener los finales de una producción escénica. Señala que el espectador espera, en el desenlace, una solución al conflicto y que esta resolución determina si le gusta o no la obra. Además, dice el texto, el final debe ser consecuencia de lo desarrollado en la pieza, es decir, hay una reflexión acerca de lo acontecido anteriormente. Luego, Vecino cuenta cómo terminó la obra en dos ocasiones y pide a los espectadores presentes que elijan y decidan de manera colectiva cómo será el final. “¿Y esta noche, qué vamos a hacer?, ¿cómo termina esta obra?” dice Vecino. Los espectadores comienzan a dar indicaciones de forma espontánea que incluyen diferentes acciones: Vecino bailando samba, que la intérprete de señas “hable” con sus manos y que Vecino haga la “traducción” con el cuerpo, que el espectador que había subido al escenario anteriormente lo vuelva a hacer, etc. Vecino enumera y ordena los pedidos, y estructura el final de manera verbal. Una vez acordado ese final se produce un apagón y sobre la pantalla del fondo se ve el título de la obra y los “créditos” de la misma. El recurso cinematográfico da cuenta del final de la obra. Lo que iba a suceder en un plano físico a partir de las indicaciones sobre cómo iba a ser el final queda en el lenguaje, no como no-realización, sino como un modo diferente de ma-

terialidad; es decir, la obra construyó su final en el plano de la imaginación a través del lenguaje.

El cambio de roles entre espectadores y artistas (el público deviene coreógrafo o intérprete), los diferentes modos de contacto entre ellos (a partir de la mirada, el contacto corporal, la cercanía o distancia de los mismos), la formación de una comunidad entre los espectadores (ayudan al joven que pasó al escenario en representación de todos a proponer modos de resolución cuando no puede llevarlo a cabo) forman parte del bucle autopoiético que señala Fisher-Lichte (2011: 82). Esta evidencia en la experiencia corporal de los espectadores caracteriza las propuestas escénicas performativas. En este sentido, Abraham señala que “en tanto el mostrarse del artista, el concepto de *performance* se liga directamente a la copresencia entre hacedor y espectador: lo que se muestra se exhibe para alguien y el espectador debe estar en condiciones de reconocerlo” (p. 84).

Elementos en la diégesis

La obra se estructura en cinco escenas durante las cuales se desarrollan diferentes relaciones entre la corporalidad de la bailarina, la palabra, el material fílmico y los diferentes roles que ocupan los espectadores.



Intervenciones realizadas en la vía pública de *Disculpe puede usted coreografiarme*. Fotografías © Siro Bercetche.

La primera escena trabaja una doble relación dialógica: Vecino trae a escena un diálogo donde realiza una pregunta y luego responde; genera otro diálogo entre el cuerpo y la enunciación: habla y baila al mismo tiempo. Movimiento y texto se acompañan. El sentido general es dado por la superposición de ambos. Los diálogos corresponden a fragmentos del film que se verá después, es decir, el sentido de la escena se completa *a posteriori*. Luego, se retira del escenario y se proyecta el film donde aparecen algunos de esos diálogos. Aquí hay también una relación de diálogo entre el “vivo” de la obra y el filmico diferido en tiempo y espacio. En el video aparecen los coreógrafos “por primera vez” que le piden a Vecino que “baila” diferentes cosas, por lo general, referencias a objetos, abstracciones o bailes populares, lo que analizaremos más adelante.

La segunda escena trabaja la idea de entrevista, donde se tematiza la danza. De pie frente al público, Vecino formula preguntas y responde problematizando tanto su trabajo como bailarina, así como las condiciones materiales que hacen posible la obra: los desafíos que enfrenta con coreógrafos profesionales y no profesionales, los gastos que debe cubrir en los ensayos, el cachet que cobra como bailarina en esa función particular, el tiempo de demora en recibir el pago, el balance entre lo que se invierte para la obra y lo que se obtiene económicamente.

En la tercera escena se proyecta una filmación sobre la misma experiencia de “coreógrafos por primera vez” en la vía pública realizada en Brasil, donde se ve cómo el contexto, la cultura y la idiosincrasia de cada lugar determinan diferentes relaciones y pedidos representacionales y, al mismo tiempo, las particularidades de un “otro” lenguaje (el portugués).

La cuarta escena tiene a un espectador como protagonista. Luego de leer una serie de instrucciones que fueran realizadas por un “coreógrafo por primera vez”, Vecino invita a alguien a subir a escena. Aquí se invierten los roles de expectación. La escena que sigue desarrolla “su final” como construcción colectiva y colaborativa. Resulta interesante que aquí el público incluya a la traductora de señas, transformándola así en signo. Por estar en escena, por estar “del otro lado” se transforma en signo, en parte de la obra, y se incorpora al final como parte de la diégesis. La producción de mimesis se va construyendo a partir de la creación de sus propias lógicas internas, y permite que los acontecimientos encuentren explicación, tornándose verosímil sin que ello represente una semejanza con la realidad.

A través de las escenas se ponen en relación diferentes imaginarios sobre lo coreográfico: qué ideas o conceptos se podrían representar, qué procedimientos se despliegan para llegar a esas representaciones, cómo se articulan la pa-

labra y el movimiento en función de una idea (la distancia o el anclaje hacia un referente y las posibilidades creativas que generan nuevos significados a partir de lo lúdico), pero también cuáles son los procesos creativos y los medios materiales para la realización de una obra. Estas reflexiones aparecen en las escenas donde se van intercambiando los roles, generando nuevas perspectivas sobre el mismo tema. A través de la repetición del dispositivo se produce el sentido de la obra. El relato conserva una lógica interna, aun cuando las escenas estén estructuradas de manera fragmentada (es decir, sin que un suceso desemboque necesariamente en otro), lo que permite una cohesión que sostiene la diégesis. El desplazamiento de roles entre los espectadores y la bailarina se incorpora a la obra como parte fundamental del dispositivo.

Una vez esbozada la estructura de la obra, veremos cómo se construyen algunos procedimientos que buscan trasladar la idea verbal a coreografía, es decir, la manera en que se le va a dar cuerpo y movimiento a las ideas propuestas por los “coreógrafos por primera vez”. Para ello nos valemos del concepto de “facultad mimética” elaborado por Benjamin, ya que nos acerca a la dimensión corporal de la mimesis para entender los procedimientos que aparecen para corporizar una idea o concepto. Tal como señalamos en el apartado destinado al tratamiento de la mimesis, la “semejanza sensorial” es aquella que se produce en el ajuste corporal a aquello que se imita. El fragmento sobre “caza de mariposas” nos ayuda a comprender cómo, a partir del juego de un niño, se intenta ser semejante desde el cuerpo. El aspecto lúdico también es una característica en esta obra.

Diferenciamos cuatro tipos de instrucciones coreográficas, ordenadas del referente más concreto al más abstracto:

1. *Tienen como referente un objeto o un lugar.* Los pedidos apuntan a representar cosas reconocibles en el mundo real. Por ejemplo: “¿Quieres que haga de ola o de piedra? No, de mar”. La palabra trae el concepto y con ello una imagen, su cuerpo acompaña el diálogo; mientras habla, se mueve. El modo de corporizar se nutre de particularidades kinéticas: movimientos con una calidad ligada, una forma ondulante primero en diferentes partes del cuerpo, luego en todo el cuerpo y desplazándose en el espacio, en la repetición que genera un ritmo. La palabra y el movimiento logran un anclaje con el referente “mar”. Pero, ¿qué es el mar?: ¿el sonido, la imagen, su constante oleaje, la evanescencia de la espuma? No hay un único modo de ser mar; es todos y ninguno al mismo tiempo, y en ese juego de imposibilidad de ser igual hay algo que se pierde y que se gana por el movimiento.

2. *Formas a hacer con el cuerpo.* Por ejemplo, ante el pedido de “vos sos la flecha”, el enunciado tiene que ser clarificado con referencias corporales como “sos uno con el blanco” o “las dos manos tienen que ir en armonía con tu cuerpo”. El procedimiento se relaciona con la forma que toma el cuerpo; el modo de resolución se aborda en la colocación de los dos brazos juntos formando un triángulo que encuentra la punta “de la flecha” en la unión de las manos. El “coreógrafo” pide que, además de la forma para llegar al referente, es necesario diseñar la dirección del movimiento que se resuelve en un recorrido recto y en velocidad.
3. *Referencias a la danza.* Aparecen referencias a la danza clásica y a Robert Louis “Bob” Fosse (bailarín, coreógrafo y director de cine estadounidense, 1927-1987), así como a danzas populares (en especial, en el video filmado en Brasil). La mimesis que se produce por la copia corporal y el lenguaje sólo tiene una función aclaratoria del tipo “así”, “ahí”, etc. Por otro lado, se puede ver cómo aquello que se considera *coreografiar* — las características que pueden ser comunes en cuanto a lo que es una coreografía de danza — está influido por el contexto en las diferencias entre las pautas que los transeúntes dan en Buenos Aires o en Río de Janeiro, ya que en el caso del video filmado en Brasil aparece la tradición de la samba en las propuestas dadas a Vecino.
4. *Referentes abstractos.* En la parte filmada, una transeúnte le solicita a Vecino coreografiar *la nada* (“es que no se me ocurre nada”, dice ella). El pedido es tomado y Florencia Vecino pregunta: “¿cómo puedo traducir *la nada* en movimiento?” Aquí se produce un interesante diálogo entre ellas. La dificultad del pedido no está vinculada a la abstracción del referente, sino a la imposibilidad de representar algo que se define como la ausencia o inexistencia de alguna cosa, algo que no tiene imagen, la negación misma. El diálogo continúa: “No hay nadie, estamos las dos solas. Estamos pisando nubes. Te quedas a dormir en las nubes”. La bailarina comienza a hacer movimientos lentos, suaves, etéreos, como si flotara; le toma la mano a la transeúnte y se arquea muy lentamente hacia atrás, como si se recostara sobre algo (la nube). Se genera una asociación de pensamientos que van produciendo imágenes y con ellas, el movimiento a partir del cual se recrea “la nada”. Cuando Vecino se “recuesta sobre una nube”, la señora sorprendida dice: “¡ay! ¡qué lindo!” Su cara denota un gesto de placer ante un proceso de mimético del que también fue parte, se regocija cuando ve aparecer la forma de lo que propone en la bailarina. Esto recuerda las palabras de Aristóteles en *La poética*, donde afirma que la imitación produce un conocimiento

to ante el que se obtiene un placer (Aristóteles, trad. Llanos, 2004: 27-28).

En el caso de “el mar” o “la nada”, la semejanza estaría en línea con el concepto de semejanzas no sensoriales que propone Benjamin. La producción de mimesis en ambos casos no se asemeja a una forma externa, sino a una forma de existencia y de percepción propia del referente. La obtención de placer ante el nuevo conocimiento emerge ante el despojo de preconceptos que transforman la mirada y generan un nuevo saber.

Llama la atención el hecho de que en las coreografías seleccionadas no hay directivas en relación con la representación de emociones o sentimientos. Lo marcamos como una sorpresa, ya que en la historia de la danza hay varios estilos en los que el hecho de nombrar sentimientos o emociones es usado para la composición coreográfica.¹²

Arcadia

Bucle autopoietico

En *Arcadia*, la relación con el público se configura de una manera muy diferente a *Disculpe...* Si bien no hay una situación de diálogo con el espectador (salvo al final donde deciden que alguien del público salga de la sala y se produce una situación de negociación), hay diferentes grados de tensión. La copresencia espectador-artista requiere aquí también un espectador “que sea parte activa en la creación de la realización por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones” (Fischer-Lichte, 2011: 65).

La palabra ocupa un lugar central en la obra a partir de la relación entre el acto enunciativo de las bailarinas y las acciones que surgen como consecuencia de los enunciados que proponen ordenar y desordenar los objetos escénicos. Estas consignas bajo la forma de órdenes organizan el espacio y el movimiento.

La obra comienza con las bailarinas dispuestas en fila que miran al público ingresar a la sala y acomodarse en las butacas. En esta situación se invierten los roles de expectación: el público que viene a ver es mirado atentamente. Otro momento donde los espectadores se vuelven visibles se produce cuando, luego de un apagón, se corren mecánicamente los cortinados negros que recubren las paredes laterales de la sala: aparece un gran ventanal que da al exterior de la sala y que muestra el interior del edificio “tea-

¹² Se pueden considerar en esta línea los trabajos de Isadora Duncan o de Pina Bausch.



Imagen de prensa de *Arcadia*. Fotografía © Natalia Labaké.

tro”. Los espectadores dejan de estar a oscuras para estar en penumbra, se vuelven más visibles. Este recurso produce un distanciamiento frente al universo ficcional: el espectador pasa de observar *signos transparentes* a percibir la opacidad de los signos presentados en la obra. Según Ubersfeld, los signos transparentes son los que mantienen la ilusión del representamen; los signos opacos, cuando el espectador percibe los objetos teatrales tal y como son (Abraham, 2008: 93). Este procedimiento en la obra constituye un signo espacial que presenta una oscilación entre la transparencia y la opacidad del signo: tenemos un distanciamiento al visualizar el edificio como lugar del artificio, pero, al mismo tiempo, vemos un espacio iluminado de determinada manera, un teatro escenificado, ficcionalizado, enmarcado para la mirada.

El momento de mayor tensión con los espectadores ocurre hacia el final de la obra. Luego de un clímax se produce un apagón. El escenario se ilumina y las bailarinas no están. El público asume que es el final y comienza a aplaudir. Ellas vuelven al escenario, pero en vez de saludar, una toma el micrófono y dice “aplaudamos”, y aplauden. Otra mira a los espectadores, toma el micrófono y dice: “Echemos a alguien... Vos, sí, vos...”, y señala a alguien

del público. Insisten en este pedido; si el espectador elegido se niega, eligen a otro que, frente a la insistencia en forma de órdenes, se va. Queda clara así la insistencia en que se vaya alguien del público, no una persona en particular. La expulsión de un espectador supone lo que Abraham denomina “antimímesis”, ya que se rompe una convención teatral: permanecer en una obra hasta el final. Para el autor, la antimímesis se produce ante constantes rupturas que imposibilitan el acceso a un mundo ficticio y que producen uno imposible para el espectador habituado a lo institucionalmente convincente. Se rompe así la “coherencia” y “los acontecimientos quedan totalmente inexplicados y deshilvanados” (Abraham, 2008: 172).

La expulsión de uno de los espectadores no puede integrarse a la obra porque no guarda relación con lo que sucede *a posteriori* ni tampoco ayuda a entender algo de lo que ya aconteció. Es un momento disruptivo, cargado de tensión, que plantea un interrogante colectivo: ¿qué posición toman los espectadores frente a la expulsión? Otra situación podría pensarse ante la presuposición, por parte de éstos, de que la persona a quien se ha echado (siempre y cuando no les toque a ellos) sea, en realidad, parte de la obra y del elenco. Deberá entonces reacomodar su mirada

para poder integrarlo y convertirlo en signo. La obra concluye poco tiempo después de la expulsión del espectador, lo que aumenta la incomprensión.

Elementos de la diégesis

La obra se organiza en tres escenas, en las que aparecen diferentes relaciones entre movimiento y palabra. En la

primera escena, las bailarinas ordenan, agrupan, apilan o separan objetos escénicos disímiles cuya característica en común es la de que son útiles, aunque no sea ésta su función en escena. La relación con los objetos es caótica: son movidos de un lado a otro sin tener una lógica comprensible para el espectador. La situación progresa en intensidad hasta que, desde ese caos, surge un orden y se genera un movimiento circular centrípeto de objetos y bailarinas



Dos momentos de la obra *Arcadia*. Fotografías © Gianmarco Bresadola.

que se hace cada vez más rápido, junto con la reproducción de los sonidos de esos movimientos amplificadas por una consola. La escena cierra con un apagón.

En la segunda escena se repite el siguiente motivo: una bailarina dice algo frente al micrófono, la voz sale distorsionada (por momentos pareciera estar hablando en otro idioma) y no se entiende. Cada vez que la frase concluye, los demás toman los objetos y arman construcciones precarias en respuesta. La situación se repite varias veces de manera alternada. Luego, una de ellas toca un botón que desactiva el efecto en la consola de sonido y la voz sale sin distorsión. La situación se repite, pero ahora se entiende: una realiza una orden verbal y el resto la ejecuta. Este cambio nos hace reconsiderar la primera parte y entender el dispositivo *a posteriori*. Los enunciados van desde pedidos literales (por ejemplo, “traigamos la alfombra y pongámosla en el centro”) hasta otros más complejos y subjetivos (“hagamos una figura hermosa”). Vemos cómo, a partir de la repetición (acto enunciativo y posterior acción), se establece un código: aunque no entendemos lo que se está diciendo, el procedimiento es el mismo. En la primera situación no decodificamos lo dicho; en la segunda entendemos la orden, pero no el sentido de la acción (para qué se está haciendo eso). Las acciones nunca llegan a concretarse porque aparece otra en su lugar y la acción cambia, todo queda inacabado. Lo que prima es la insistencia en sostener la ejecución de la orden grupalmente sin oponer resistencia.

Luego forman un círculo con sillas y se sientan; “comencemos la reunión”, dicen. El código se repite: una habla y los demás accionan, sólo que esta vez lo que se mueve son los pensamientos. Proponen una situación reflexiva colectiva con frases que comienzan con “observemos”, “preguntémonos”, “imaginemos” o “supongamos que”. Las primeras frases tienen como referentes cosas o situaciones del entorno inmediato de la obra. Por ejemplo, “observemos la cercanía”, “imaginémonos hablando sobre la intimidad con la persona que está allá arriba”. Las frases se encadenan en una suerte de libre asociación de ideas, en las que se mezclan las referencias a objetos y situaciones presentes en la sala (incluyendo a los espectadores) con otras externas. La libre asociación se genera tanto por el significado como por el significante. Las unifica, además de que siempre se introducen por una frase que las modaliza de tal forma que la oración introductoria se vuelve del orden de lo posible o virtual y no de lo actual. Luego, las intérpretes salen de “la reunión” y continúan repitiendo órdenes. Paulatinamente las voces se superponen y dejamos de entender. Los movimientos se hacen más erráticos y empiezan a quedar sólo los gestos que se producen al hablar, pero de forma exagerada. Una música sube en intensidad y tapa sus

voces. Vemos los gestos sin la palabra: los movimientos se hacen más exagerados y amplios, principalmente de la boca y los brazos. Después de esta escena, asistimos a la expulsión del espectador que describimos anteriormente.

A partir de esta descripción de la estructura, *Arcadia* construye su diégesis sobre la repetición de patrones que van construyendo un discurso. De escena en escena se repiten algunos recursos y se transforman otros. La obra muta y cambian las relaciones y los sentidos, al tiempo que mantiene algo que le da identidad.¹³ En estos bloques, las relaciones entre la palabra y el movimiento sufren transformaciones que podemos enumerar como sigue:

1. *Relación cuerpos-objetos*: los objetos escénicos son desplazados sin un orden reconocible por el espectador. No hay palabras.
2. *Relación palabra-movimiento sobre objetos*: éstos son manipulados luego de un acto enunciativo de tres maneras:
 - a. La palabra que precede a la acción no se comprende: hay correlato entre acción y palabra, pero no está dado por el significado sino por su significante; pareciera que más que lo que se dice, es la acción de decir la que provoca que las bailarinas muevan los objetos.
 - b. La claridad de la orden: aparece un lenguaje comprensible y, ahora, entendemos la orden que genera una acción sobre los objetos. La orden verbal clasifica, ordena y agrupa los objetos.
 - c. Sólo lenguaje verbal: el cuerpo en estado de mayor quietud y cotidianidad (estar sentadas en un círculo) se invisibiliza y el movimiento se produce de manera virtual por la evocación a partir del lenguaje verbal. Además, en la libre asociación de ideas, las palabras muestran la acción del pensamiento.
3. *Gesto-lenguaje corporal*: las palabras se ausentan, pero queda el gesto que lo acompaña. Allí, los brazos y la boca, como las partes del cuerpo que portan mayores sentidos al hablar, se mueven hasta exagerarse y desdibujarse.
4. *La palabra como orden rompe lo que se espera de esa situación escénica*: cuando expulsa a un espectador de la sala, la orden adquiere un lugar diferente a cuando sólo accionaba dentro del escenario.

¹³ No desarrollamos este problema en este texto; para un mayor entendimiento sobre estas cuestiones habría que partir de los trabajos “Différance” de Derrida (1982), y “Difference et repetition” de Gilles Deleuze (1968), donde se problematizan estos temas.

Si bien hay un orden en el planteamiento de la obra, la relación entre el movimiento y la palabra nunca es estable, sino que va cambiando todo el tiempo. El lenguaje —“semejanza no sensorial” en términos de Benjamin— se constituye como canon sólo por breves momentos que son interrumpidos por un nuevo uso del mismo. Esto refuerza la tensión que se produce en llevar a cabo la ejecución de la orden sin oponer resistencia —aunque implique la expulsión de un espectador— y trasladándose finalmente al público, que deberá decidir si obedece la orden. Quizás el rasgo más significativo en *Arcadia* es el devenir permanente y el caos que se manifiesta, encontrando tangencialmente un orden efímero donde es difícil anclar el sentido. Sin embargo, encuentra su producción mimética, al igual que *Disculpe...*, jugando con su propio discurso, extrayendo y distorsionando su propia materialidad y haciendo emerger, sin ilusionismo, su propia ficcionalidad.

Palabras finales

El análisis de las obras nos permite dimensionar la complejidad de la relación entre palabra y movimiento. Nos parece relevante hacer un señalamiento histórico en el ámbito de la danza, ya que, como señala Abraham, la producción de mimesis está estrechamente ligada no sólo a las instituciones miméticas que enmarcan una determinada mirada, sino a las praxis culturales donde se inscriben esas obras. En el ámbito de la danza, la relación palabra-movimiento se problematiza a partir del cuestionamiento de la ontología de la danza que se da en los años sesenta. Dos series de obras resultan referentes importantes. Por un lado, las de Pina Bausch, donde la refuerza la expresividad de los movimientos. Por el otro, en la Judson Dance Theatre hubo varios intentos de buscar otras relaciones entre palabra y movimiento. Un ejemplo es la obra *Aerobia* (1973), donde Douglas Dunn recita “Dancing is talking (danzar es hablar)”.¹⁴ En *Agotar la danza*, André Lepecki (2008) hace un análisis de las obras que surgieron a partir de esto y encuentra en ellas un agotamiento del proyecto cinético de la modernidad. En las obras que analizamos, esto también

¹⁴ Por momentos, el texto acompaña los movimientos de Dunn; por otros, sólo reemplaza el movimiento. Un fragmento del texto dice: “Talking is dancing / Not dancing is not talking / Not talking is not dancing / Dancing is talking & not talking / Talking is dancing & not dancing / Not dancing is not talking & not not talking / Not talking is not dancing & not not dancing”. Recuperado de Banes, 1986.

se problematiza. En *Disculpe...*, en los múltiples cuestionamientos a cómo moverse que se dan en la interacción con el público/coreógrafo. En *Arcadia*, en la utilización de acciones que progresan y se destruyen antes de la culminación. Además, en dichas acciones el referente ya no es el mundo o las ideas, sino la misma “praxis humana” (Tambutti, 2012).

Mientras que para Lepecki la palabra en escena es una de las formas de crítica al proyecto cinético, para Bojana Kunst (2009), “abrir la boca” es “la abolición de la jerarquía cinestésica del movimiento”. Para ella, hay una dimensión política en el cuerpo danzante que expresa su voz. Encuentra en esto un gesto feminista, ya que quienes que eran coreografiadas por hombres y sin voz eran las bailarinas, representadas en muchos de los discursos sobre la danza como seres etéreos y divinos, pero sin voz propia. Adquirir una voz propia enfrenta a la bailarina a otra problemática, que es la de convertir el ruido de su voz en discurso. Esto nos recuerda la escena de *Arcadia* donde las intérpretes dicen algo en el micrófono que no entendemos y luego mueven los objetos, hasta que, en un momento, el micrófono deja de distorsionar el sonido y empezamos a entender las consignas que dan.

Por otro lado, tener una voz es aparecer como sujeto. Noémie Salomon (2018) desarrolla esa hipótesis a partir de la obra *Véronique Doisneau* de Lepecki, quien es convocado para realizar una obra en la Ópera de París y presenta un solo donde una bailarina del cuerpo de ballet —Véronique Doisneau— realiza su función de despedida. De pie, en ropa de ensayo, cuenta detalles de su vida profesional y personal, su relación con las obras que ha danzado; incluso, por momentos, las ejecuta para ejemplificar lo que dice. Algo similar ocurre en la sección de entrevistas de *Disculpe...* Sin embargo, en esta última, Vecino responde preguntas del público, que no sólo está ahí para observar, sino que puede interactuar con ella. Para Salomon, *Véronique Doisneau* se presenta en la obra como un sujeto con lo bueno y lo malo: individualizada y sujeta a las normas sociales y a los dispositivos de poder (concepto que retoma de Foucault). La relación palabra-movimiento de *Disculpe...* es diferente y creemos que el sujeto emergente de ésta también lo es.

En ambas obras, la palabra es usada como un lugar para poner en común. A través de este lugar se intenta llegar a un movimiento consensuado: *Disculpe...* con los espectadores, y *Arcadia*, hacia el interior de la obra. Sin embargo, en ambas, llegar a un acuerdo tiene sus complicaciones. Las dos obras trabajan en llegar a acuerdos con otros y junto a otros, donde media la palabra y donde la imposibilidad de lograr una igualdad con otra entidad genera nuevos modos de existencia. Esta imposibilidad de representar

es la posibilidad de apertura a la novedad: la mimesis es siempre productiva. Incluso al intentar representar la “nada”, hay algo, y ese algo se construye en un diálogo y en una relación. El “bucle de retroalimentación autopoiética” que es parte de cualquier producción escénica queda en evidencia y los espectadores colaboran, participan, e incluso, son expulsados.

Por todo lo anterior posicionamos estas obras en el marco de lo que Laddaga (2006) llama “estéticas de la emergencia”. Este autor afirma que es posible identificar un cierto número de particularidades y líneas de influencia y resonancia en ciertas prácticas artísticas actuales, cuyos orígenes se remontan a las vanguardias artísticas de los años veinte y sesenta, pero que en un contexto político de globalización y transnacionalización atravesado por la tecnología tienen una lógica diferente. Este cambio en las artes es, para este autor, tan profundo como el cambio más general, es decir, el de la sociedad en el que están insertas.

Algunas características de las estéticas emergentes que aparecen en las obras tienen que ver con la puesta en práctica de modelos de arquitectura colaborativa caracterizados por la desjerarquización y la incorporación de artistas y no artistas; el reconocimiento de la fragilidad y los equilibrios momentáneos como elementos constitutivos de nuestro tiempo; la realización de experiencias de aprendizaje colectivo; la exposición al público; el registro y la documentación de materiales utilizados y del proceso de composición como evento o como obra, donde se explorarán formas de autoría compleja.

Creemos que este trabajo ha avanzado en el análisis de los elementos formales de dos obras de danza a partir de la mimesis. Sin embargo, queda un trabajo a realizar: continuar ahondando en los sentidos sociales y políticos que construyen este tipo de obras y qué lugar juegan los procedimientos miméticos en su producción. ●

Referencias

- Abadi, F. (2015) Mimesis y corporalidad en Walter Benjamin y Roger Caillois, *Cuadernos de Filosofía*, 65, pp. 33-45.
- Abraham, L. E. (2008). *Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires: Leviatán.
- Auerbach, E. (1993). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Austin, Paul (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Banes, S. (1986). *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Benjamin, Walter (1982). La caza de las mariposas, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (2007). Doctrina de lo semejante y Sobre la facultad mimética, en Walter Benjamin, *Obras*, libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- Bozal, V. (1987). *Las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor (La Balsa de la Medusa).
- Derrida, J. (1982). *Différance, Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-27.
- Deleuze, G. (1968). *Différance et répétition*, París: Presses Universitaires de France.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Hlebovich, Ludmila (2017). El fundamento sensorial de Infancia en Berlín 1900, en *XI Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía FAHCE-UNLP*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13750/ev.13750.pdf Fecha de última consulta: 29 de mayo de 2022.
- Kunst, B. (2009). The Voice of the Dancing Body, en *Frakcija*, Zagreb. Disponible en: <http://wp.me/p1iVyi-1V>. Fecha de última consulta: 10 de agosto de 2022.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galergo, Mercat de las Flores, Universidad de Alcalá.
- Martínez Sánchez, Alfredo (2006). Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricoeur, *Diánoia*, vol. 11, nº 57, noviembre de 2006, pp. 131-166.
- Pierce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*, Madrid: Ediciones Europa.
- Said, E. (2014). Posfacio a 50 años de la aparición de *Mimesis*, en Auerbach, E. (2014), *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Salomon, N. (2018). Talking Dancing: *Véronique Doisneau* and the Somato-Discursive Invention of the Choreographic Subject, *Dance Chronicle*, vol. 41, nº 1, pp. 29-50.
- Tambutti, S. (2012). Cuerpo, danza, idea: desde una realidad cambiante hacia una realidad suprasensible, *Cuerpo del Drama*, 2012, septiembre de 2021 (1).
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Tecnos.