GT 48: Aproximaciones al estudio de la danza en Uruguay: miradas interdisciplinarias

Desfamiliarizando lo natural: lo siniestro y el simulacro como guías para cuerpos deshabituados[1]

Lucía Naser Rocha[2]

Facultad de Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar. RLL, Universidad de Michigan

lunaser@gmail.com / lunaser@umich.edu

Natureza Monstruosa del 2012 (NM) se titula la última creación de Marcela Levi y Lucía Russo[3]. Aunque sus título podrían sugerir que es la referencia hacia lo natural lo que hace encontrar estas obras en el presente ensayo, es por el contrario el modo en que las misma atentan contra la cadena semiótica que liga discursivamente los planos de lo natural, lo real y lo verdadero, lo que me propongo discutir sobre ellas.

Las expectativas que nos genera la alusión a lo natural en el título son traicionadas radicalmente por las propuestas, aunque a través de opciones coreográficas y narrativas muy diferentes. Intentaré argumentar que lo siniestro —tal como es tratado por Freud (1919) y por Lepecki (2006)— en el caso de NM es una táctica de cuestionamiento de lo entendido hegemónicamente (aunque sea mediante un consenso no discutido) por «realidad», «naturalidad», «verdad».

Mi hipótesis es que la obra se compone y compone por fuera de lógicas dicotómicas (como realidad/ficción, animal/humano, arte/mercado, hegemonía/contrahegemonía), sin por ello dejar de ser innegablemente políticas. Al proponer experiencias en el ámbito de lo fantasioso y simulado, las categorías ligadas a lo «natural» o identitario del cuerpo

1 * Publicado originalmente en: http://cuadernosdedanza.com.ar/enpalabras/texto/desfamiliarizando-lo-natural-natureza-monstruosa-y-cuerpos-deshabituados

2 Licenciada en Sociología (FCS —UdelaR), Master en Artes Escénicas (PPGAC —UFBA), estudiante de doctorado en el departamento Romance Languages and Literatures de la Universidad de Michigan.

3 Del dossier en español de la obra Natureza Monstruosa. Por más información ver: http://www.marcelalevi.com/

son des-localizadas. Los cuerpos materializan un imaginario en un espacio fuera de los límites circunscritos por la normatividad que legisla los criterios de reconocimiento de una experiencia de realidad.

Son esos mecanismos de identificación y definición, localizados en la base del pensamiento y del poder hegemónico —occidental (con pretensión/legitimación de Verdad), lo que estas creaciones discuten performativamente. Asimismo se desestabilizan los hábitos cognitivos y las epistemologías y filosofías que intervienen en nuestra percepción de las obras (y del mundo) mediante una reiterada producción de situaciones e imágenes ambiguas. La ambigüedad —espacio generador de angustias y de no-saberes — amenaza y pone en crisis la calma ontológica, la ilusión de una experiencia de vida unificada, que el poder se esfuerza por fijar aún ante las evidencias más contundentes de sus inconsistencias.

Lo real es entonces dejado de lado para jugar en el campo de lo virtual, de lo hiperreal, que se hace presente y se transforma en una experiencia perceptiva. El tráfico y yuxtaposición de lógicas, permeabiliza los ámbitos de lo real - virtual - ficcional, confundiéndolos entre si mediante la generación de potencialidades que exceden su actual form-ul-acción.

Haré un intento de lectura de esta obra en relación a este tipo de dislocamientos sensoriales y semióticos, teniendo en cuenta las características lingüísticas y situacionales en las que la misma se produce. Deberé dejar de lado, el análisis de las conceptualizaciones en la historia de la danza occidental, sobre la «naturalidad» del cuerpo, ligadas tradicionalmente a ideales de belleza o expresión y a un fuerte sometimiento disciplinar (y disciplinar) por alcanzarlos. También las singularidades globales y locales que esa historia presenta.

Las elecciones coreográficas de NM resultan relevantes para abordar otros modos de discutir y pensar el cuerpo en relación a la naturaleza y a la identidad, para cuestionar estructuras normativas que están al servicio de la producción y reproducción de una evidentemente construida naturalidad y Verdad del cuerpo.

Al ser las creadoras provenientes de Brasil y de Argentina, también resulta ineludible analizar estas obras teniendo en cuenta los trasfondos culturales, sociales e históricos en las cuales las mismas emergen y con las cuales dialogan, tanto en su país como internacionalmente.

Monstruosidad natural

montados en el dorso/ del trío hombre caballo/ estribo atravesamos / el mapa mudo / el terreno minado de los / adjetivos, la masa / pegajosa / de los predicados/ naturaleza / monstruosa / una cabalgada / un galope / paseo en círculos una/ fanfarria/ pasa un circo venta / terriblemente/ bocas se aproximan se matan / entre-dientes / una fiesta / destrozos la máquina sigue / un carrusel / ritmo de choques toques / lo que del otro no se puede controlar / ni traducir / tal vez se parezca / con alegría / y estalla / una pequeña cruzada cotidiana / una boca abierta / de repente puede / despegar del verbo / ser

Lo que del otro no se puede controlar ni traducir»; esas palabras describen bien la dificultad de escribir sobre una obra como la creada por Levi y Russo en colaboración con los artistas Laura Erber, Clarissa Rêgo, João Lima e Laura Samy.

Desde el ingreso en la sala la escenografía produce un desconcierto: una alfombra de pelos marrón cubre todo el espacio escénico. El terreno se parece entonces a una piel animal expandida; se abre un juego sinestésico que adelanta la extrañeza sensorial que se desarrollará durante toda la performance. La superficie de inscripción de NM está lejos de ser el suelo blanco o negro típicos de la danza (y análogos a la hoja en blanco sobre la que se produciría la escritura dancística bajo el paradigma ortodoxo), sino que esta extensión de pelos nos confronta con un espacio no identificado pero a la vez atravesado por referencias imprecisas. Partiendo de lo que Lepecki llama «política del suelo» (2010)[4], ésta disposición escenográfica ya adelanta una yuxtaposición entre lo natural, lo inanimado, lo animal y lo humano, el último término presente desde que hemos asistido a ver una obra de arte, concepción y manufactura humana por excelencia. La política del suelo de NM se levanta sin palabras sino mediante la fusión de ámbitos que la racionalidad moderna busca separar, con el objetivo de controlarlos. Su delimitación y domesticación responden a un orden: y es éste orden el que la obra precisamente desestabiliza, creando una superposición de planos en la que lo onírico, lo real, lo

4 Lepecki analiza como existen dos operaciones de composición de planos que limitan las posibilidades de algo llamado «coreografia»: «primeiro, criar uma fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso: segundo, apagar a brutalidade e a violência do ato de neutralizar um espaço…É como se uma topografia da dança já indiciasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, o problemático a-historicismo constitutivo da dança» (2010, 14). Lepecki analiza los diferentes planos que en la danza contemporánea experimental se entrecruzan determinando líneas y campos de fuerza para eventuales políticas del movimiento. Aunque son infinitos Lepecki analiza los siguientes: 1) plano introductorio o del cuadrado Blanco, 2) plano del fantasma, 3) plano del movimiento, 4) plano de la gravedad o del tropiezo, 5) plano de la cosa, 6) plano de composición del retorno, la repetición de la diferencia o de la re-escenificación, 7) plano del malentendido o del inventario.

virtual, lo ficcional y lo fantasioso se mezclan en un derretimiento surrealista. Es un suelo inestable en el que los bailarines tropiezan, caen, se desestabilizan. Lepecki se refiere al suelo como un plano de composición siendo repensado por la danza contemporánea a la que observa

> Desenvolver uma relação nova com o chão supostamente neutro da dança, propor uma arqueologia da violência repisada que faz mesmo assim tropeçar o dançarino, apesar de todos os alisamentos. (2010, 15)

Así el espacio neutro tan usado en la danza, es en NM sustituido por una atmósfera surreal o supra-real, irregular, peluda (pelos que el cuerpo de la danza también oculta esforzadamente). A lo largo de la obra, imágenes, sonidos y acciones aparecen sin causalidad ni consecuencias, sin teleología ni psicología. Tres seres aparecen desde la esquina derecha trasera del escenario. Apareciendo y desapareciendo, apareciendo y desapareciendo en un retorno siempre diferente pero que va trazando una serie de repetición. Los seres aparecen en la escena como lanzados desde un sueño, visten una especie de pijamas de verano y galopan como caballos, en un andar tranquilo pero incesante, tranquilo y a la vez rítmico. Que continúa discontinuamente; apareciendo y desapareciendo y apareciendo. Continúa. La imagen es por si misma perturbadora, escapando a cualquier sentido pero capturando tensión y atención.

Progresivamente, se agrega al galope el sonido estruendoso de risas lejanas, gritos de espanto, bocas abiertas. La boca, orificio de donde sale el lenguaje, es aquí el agujero negro de la afasia, de la locura, de la imposibilidad total de lenguaje. El rostro — espacio de definición de lo humano y de lo subjetivo por excelencia — es desfigurado, de-subjetivado, monstruoseado, animalizado, ¿naturalizado?

Podemos leerlo en relación al plano de composición que Lepecki llama «plano del fantasma» y que citando a Avery Gordon, se refiere a las «materias fantasmas», aquellas que hacen presentes todos «los fines que no terminaron», los cuerpos impropiamente enterrados, que interrumpen la ilusión de una doble neutralidad: la del espacio y la de nuestro movimiento en él (2010, 15).

En NM los cuerpos no son «claros ni distintos» — como lo prescribe la fórmula cartesiana— sino fantasmagóricos, espectrales. En un manejo sutil de matices sonoros y lumínicos, NM transiciona entre dinámicas lúdicas, composiciones sonoras semejantes a las que produce la inteligencia aleatoria de la naturaleza, la completa oscuridad, la entrada sorpresiva y agresiva de sonidos terroríficos, faunescos, onomatopeyas que remiten al sonido de los videojuegos, risas histéricas, silbidos. Todo suena menos el piso, que en su superficie peluda absorbe el impacto de los cuerpos, colocándolos en un espacio gravitacional deformado, fantasmal.

Pero cuando empieza a instalarse el ciclo repetitivo de estos hombres-mujeres-caballo galopante, eventos repentinos y filosos se suceden. Cambios rápidos, pausas repentinas y sostenidas. Los silencios producen un efecto aún más intranquilizador. Los cuerpos se suspenden en una pausa que invoca el horror, y no es el agradable horror del que hablaba Burke como lo que inspiraba a los ballets del siglo XIX. Aquí no hay narrativa o «personajes» que nos den un asidero de sentido o nos haga esperanzarnos en un final feliz: es una calma monstruosa, en la que los cuerpos simplemente están, aparecen, fragmentados, atravesando el espacio que separa lo subterráneo de la superficie. El piso deja de estar debajo de sus pies para volverse un tejido que envuelve los cuerpos, los oculta. Piel que mueven y que los mueve. El piso no es más una superficie de inscripción sino un objeto escribiente. Lo inanimado y lo inanimado danzan un encuentro de desenfreno contenido. Piel humana y suelo peludo se confunden presentando una fantasmagoría que evoca a la muerte, a seres en un limbo entre vida y muerte, animal y humano, natural y sobrenatural.

Como en los sueños, ninguna imagen dura demasiado. Las escenas impactan en nosotros pero no llegan a instalarse. Su asentamiento en el confortable recinto de lo comprensible o interpretable es impedido por interrupciones sonoras o lumínicas que cambian la dinámica coreográfica, la relación de estos seres con el espacio y entre sí. El idioma es el de los locos y de los animales. No hay moral posible, no hay serie causal posible, no hay significado, no hay psicología.

En NM, la reorganización de elementos que considerados aisladamente podrían parecernos familiares o reconocibles, produce una atmósfera y composición coreográfica que asociaré aquí a lo siniestro, en una operación de reversión de lo familiar a lo no familiar que Freud describe en su famoso ensayo de 1919 (1988). En éste, Freud analiza el animismo, los encantamientos, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y ciertos mecanismos del mundo psíquico como fuentes de aparición de lo siniestro. Entre otros criterios señala que

> … lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad: cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real: cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado y así sucesivamente» (1988, 2499)

Relacionado con lo ambiguo, con lo dudoso, con aquello que era conocido pero es extrañado hasta des-identificarse, lo siniestro aparece en NM bajo varias de las formas que Freud menciona. En primer lugar la confusión entre lo animal y lo humano, y entre lo animado e inanimado que desde el suelo está presente en la obra. Las acciones repetidas y producidas con cierto grado de mecanicidad también nos sitúan en una zona

liminal entre lo humano y lo autómata, que según Jentsch, citado por Freud es uno de los mecanismos más efectivos para la aparición de lo siniestro. El «retorno involuntario a un mismo lugar» (1988, 2495) es otra característica que aparece en la obra: las salidas y entradas de los bailarines siempre ocurren a través del mismo espacio escénico y la recurrencia de gestos y sonidos se da de modo cumulativo.

La tensión entre lo reprimido o subyacente y lo manifiesto, es un juego al que nuestra imaginación y percepción son convidadas a lo largo de la obra. Es inevitable relacionarnos con estos cuerpos como semejantes (somos «humanos»), pero esa semejanza tiene el límite que aporta la diferencia, la ruptura de la lógica del doble, la monstruosidad por la que el proceso de identificación es interrumpido, abriendo espacio a la objetualización de estos cuerpos escénicos y de nuestros propios cuerpos (y yo-es). Ante la imposibilidad de identificación con estos cuerpos otros que vemos en escena, se cierra la posibilidad de participar en algún plano de significación compartida, en algún proceso de identificación que garantice la unidad del yo frente a estos seres que pertenecen y son a la vez extraños a cualquier reino[5].

Pero es en la segunda mitad de la obra cuando aparecen una serie de elementos que reafirman el carácter siniestro —según definido por Freud— de esta Natureza Monstruosa. Señala el ensayo anteriormente citado:

> El análisis de estos diversos casos de lo siniestro nos ha llevado a una vieja concepción del mundo, al animismo caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos (Lo siniestro 2497).

Mientras que en el inicio aparecen signos pasibles de ser asociados —tales como elementos del mundo campestre ya presentes en otras obras de Levi, o música de rodeo cual entretenimiento folclorizante, sonidos de videojuegos que aluden a una temporalidad más contemporánea en este universo distópico, sonidos de animales y de gritos— un giro abrupto se produce al presentarse fantasías especulativas propias de la

5 En palabras de Freud, el tema del doble es explicado del siguiente modo: «Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble — lo que nosotros llamaríamos telepatía—, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta: con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aún de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas» (1998, 2493)

ciencia ficción. La omnipotencia del pensamiento (humano) es llamada entonces a un alto para dar paso a la inteligencia (¿cósmica?).

Extrañando aún más el terreno, la palabra ingresa a la escena. Catástrofes naturales abren paso a fantasías improbables (pero aún así al borde de lo posible). Carteles introducen una nueva «realidad», determinada por la acción de meteoritos que acaban con la vida en la tierra, el oscurecimiento del sol y las consecuencias de estos fenómenos sobre la vida humana. Se presentan así una serie de eventos fantásticos y el imaginario de sus probables e improbables consecuencias.

Las primeras risas nerviosas se escuchan entre el público. Tras el ingreso de estos carteles que a modo de leyendas nos relatan lo que sucedió, el estatismo de los cuerpos en escena no hace más que incrementar el efecto frenético. Pero la corporalidad y movimientos comienzan a transformarse. Aparecen cuerpos temblando, vibrando en cuatro patas, reproduciendo un movimiento in-contenido, que no reprime las asociaciones sexuales de sus movimientos sino que las lleva hasta el límite de lo posible. Un limite anatómico, un limite hecho de pelos y de otros cuerpos. Un límite ilimitado. Dado por la potencialidad de lo presente y sus posibilidades aún no presentes.

Hacia el final los cuerpos cobran una calidad de movimiento que nuevamente yuxtapone lo conocido con lo arcano, lo animal, lo irracional. Lo sexual está presente pero de un modo lúdico, no organizado en una sexualidad reglamentada sino disperso, excesivo, desbordado y amorfo. Los cuerpos comienzan a frotarse entre si y con el suelo peludo. Se tornan reptiles. Tienen dirección pero no mirada. Su guía es el tacto frenéticamente impulsivo, que busca en el contacto con el suelo placer o alivio… la sensación es desconocida pero la cualidad semejante a algo que probablemente alguna vez sentimos. A este reptar hacia los puntos menos usados del escenario (la acción se concentró la mayor parte del tiempo en la esquina posterior derecha), se integra un canto, sutil y dulce que alguno de estos cuerpos produce mientras performa una acción des-humanizante. Voz y pelos, sexo y lenguaje, vivo y muerto: los planos de realidad son mezclados compositivamente produciendo signos intraducibles.

Es en esta dislocación de lo simbólico a un terreno donde se detona lo semiótico / hermenéutico, donde se encuentra en mi opinión la potencialidad de la obra y las bases del impacto radical que produce en lo sensible y lo inteligible. La razón y el intelecto no son suficientes (ni efectivos) para relacionarnos con la propuesta. Si bien la ficción resulta un plano privilegiado de aparición de lo siniestro (ya que en el campo ficcional se dispensa la demanda por pruebas de realidad), es esa atmósfera de conflicto entre lo real y lo irreal, lo natural y lo sobre natural, donde aparecen posibilidades de repensar qué es lo que divide a estos «reinos» y qué poderes se benefician de la delimitación de los

mismos. Sin reinos (ni rey), la naturaleza es la catástrofe que al mismo tiempo posibilita la vida, integrando en su acción lo que la empresa humana se ha des-vivido por separar y controlar.

En NM, los cuerpos performan esta irrealidad en un universo artificial y artesanal pero no por ello menos real. Es esa paradoja, propia de un arte presencial, protagonizado por cuerpos vivos y a la vez capaces de hacer emerger lo ficcional y lo ausente, lo que señala a la danza como un lenguaje hábil para cuestionar las bases de definición e identificación de «lo real». La creación de experiencias de realidad no habituales va en dirección contraria a un sistema de poder interesado en afirmar la posibilidad de conocimiento objetivo y transparente de «lo real», y en reprimir todo lo que amenace a La Verdad. La certeza funciona como epistemología intelectual-corporal (cooptando en definitiva a lo experiencial) de dominación, ofreciendo una seguridad vacía a cambio de un sumiso abandono de la imaginación creativa y las fantasías especulativas. La recuperación de estas últimas no constituye una evasión sino la apertura del círculo hermenéutico que captura al poder re-produciendo sus límites en beneficio de quienes se han dado la potestad de trazarlos una y otra vez.

Lo siniestro transgrede estos compartimentos y perfora los contenedores que mantienen a la angustia y a la muerte fuera de nuestra experiencia cotidiana. Es la reorganización de elementos simbólicos relacionados a la definición hegemónica de «lo natural» y lo «extra-cotidiano», lo que en NM logra cuestionar la reducción de la experiencia a categorías y definiciones. En lo que concierne a la cultura occidental, todo aquello que tiende a «distraernos» de la muerte y la angustia, denunciando sus apariciones como obstrucciones de «lo real» (defendido sin razón pero con pasión, por no decir ideología).

Amar las mitologías, es una posible vía de cuestionamiento para todo lo que la razón occidental da por falso u obvio, construyendo sobre esos cimientos un endeble edificio de Verdades que el ascenso al progreso demanda mantener en pie, a costa de la muerte del pensamiento.

Era uma vez um lugar com um pequeno inferno e um pequeno paraíso, e as pessoas andavam de um ladopara outro, e encontrava-nos, a eles, ao inferno e ao paraíso,e tomavam-nos como seus, e eles eram seus de verdade.
As pessoas eram pequenas, mas faziam muito ruído. E diziam: é o meu inferno, é o meu paraíso. E não devemos malquerer às mitologias assim, porque são das pessoas, e neste assunto de pessoas, amá-las é que é bom. E então a gente ama as mitologias delas. A parte isso o lugar era execrável. As pessoas

chiavam como ratos, e pegavam nas coisas e largavam-nas, e pegavam umas nas outras e largavam-se.
Diziam: boa tarde, boa noite.[6]

Tras la voz masculina que enuncia este texto en total oscuridad, regresa la luz y los cuerpos están en el mismo lugar, la misma posición. Horizontalidad de carne y pelos. La narrativa verbal propone otras posibilidades de relación con la obra, en el mismo momento en que ésta acaba (continuando en la imaginación y memoria de cada uno de los presentes).

Recapitulación: ¿qué tiene que ver el cuerpo en todo esto?

Elegí esta obra y su lectura a través de los conceptos de siniestro y de simulacro como estrategias de producción de irrealidad. Mi argumento se basa en la observación de que al buscar su opuesto — sea mediante la fantasía o mediante una réplica diferenciada de lo real — esta obras desplaza «la realidad» del centro gravitacional de su discurso coreográfico y de la relación y la acción del espectador.

Este desplazamiento crítico se lleva consigo a los mecanismos orquestados a favor de la construcción, apropiación y fijación de modos de verdad que constituyen el objetivo de la razón occidental. Esos mecanismos y hábitos cognitivos no son extranjeros a las artes escénicas y las convenciones teatrales. Particularmente la danza se ha basado en la mimesis y en la expresión como Verdades del cuerpo y del arte, al menos hasta llegada la fase post-histórica en la que ya no se concibe un único vector evolutivo sino la babelización total de lenguajes (Tambutti 2005).

La naturalidad —del cuerpo, carácter, femineidad, reino inanimado, sentimientos, etc.— es abordada en esta creación, no como base para un reconocimiento de originalidad o identidad, sino para lo contrario: para afirmar el lugar liminal entre realidad y ficción, realidad y virtualidad, verosimilitud y fantasía, original y copia. En estas creaciones los planos de realidad e irrealidad son indiscernibles. Esta indiscernibilidad no es representada sino presentada y dejada a libre consideración del espectador. No hay una enunciación ideológica, ni psicológica, ni teleológica. Es en la relación de cuerpos, espacio y tiempo donde esta obra pone en duda los procedimientos normalilzantes que hacen que percibamos una situación como «natural».

De ese modo, aparece en nuestra vida cotidiana una recurrente «suspensión del descreimiento», aunque esta sea una de las principales características de la ciencia ficción según la definición de Coleridge en 1817. Desmantelar o des-a-preciar aquello

6 Este texto se compone de fragmentos tomado de Lugar Lugares de Herberto Helder (43-47) em el libro «Os passos em volta». (Información dada por las artistas).

que en la experiencia cotidiana es tomado como «real» o «natural», es un modo de abrir paso a otras realidades, y a la exploración de un afuera de los discursos de «la verdad». En palabras de Alberto Moreiras, esto causa la explosión de la razón circular y totalitaria, evidenciando que «el pensamiento de la cultura como un círculo hermenéutico es un prejuicio meramente ideológico[7] (The Exhaustion… 15)

Al abandonar la pretensión de verosimilitud, la ficción se ve a sí misma como la no posesora de la no-verdad de lo real («nonholder of the nontruth of the real», ídem, 25). La no familiaridad de un espacio exterior, desafía la familiaridad y lo conocido y por lo tanto a las categorías y procedimientos de la razón occidental — que ya no nos servirán para relacionarnos con las experiencias que estas creaciones nos proponen, ni tampoco para describir lo que ellas hacen (estética y políticamente). La razón no es una mera herramienta instrumental en el universo especulativo y fantasioso que nos abren ambas obras.

Lo que J.G. Ballard llamara «fantasía especulativa» es un método especialmente potente de usar la propia imaginación para construir un universo paradójico en el que el sueño y realidad se funden. La ficción de lo surreal no es mera arbitrariedad sino que se trata de no tomar el mundo simplemente «como es» (porque por otra parte; ¿cómo es?) sino de re-hacerlo, transformarlo con las herramientas de la imaginación. «… the madman does that… the psychopath does that… but the real job it to re-make the world in a way that is meaningful, you see…and that's what surrealism does» (Ballard At Home, 10).

Lo surreal o simulado, problematiza las nociones dualistas sobre lo real (y lo no real), el cuerpo (real e imaginario) y la percepción (objetiva o subjetiva). Esta problematización es presentada en esta obra, a través de cuerpos que nos invitan a una experiencia perceptiva en terreno desfamiliarizado pero a la vez poblado de referencias y signos conocidos. Es esa tensión de lo conocido-fuera-de-lugar lo que estas danzas ponen en escena. Recordamos entonces que:

> ….by considering the body in movement, we can better see how it inhabits space (and, moreover, time) because movement is not limited to submitting passively to space and time it actively assumes them, it takes them up in their basic significance which is obscured in the commonplaceness of established situations» (The Phenomenology… 117).

Es la des-estabilización de situaciones lo que Natureza Monstruosa pone en acción, presentando alternativas para la producción de una teoría coreográfica crítica, que logra

7 «…culture as a hermeneutic circle is a mere ideological prejudice» (A. Moreiras in The Exhaustion of Difference, 2001, 15)

construir otros espacios (efímeros) no cooptados por la lógica de lo «contra», lo «post», lo «anti».

Es esta vía discursiva la que elegí para trazar algunas hipótesis iniciales sobre la pregunta: ¿cómo la danza participa en la des-construcción del poder colonial-postcolonial actuando sobre cuerpos y subjetividades (en este caso) «Brasileras»? Con todas las comillas que esa «identificación» requiere.

Una pista pueden ser estas estrategias no representativas sino ficcionales que proponen otras bases para el juego perceptivo. Otra, la incorporación de una premisa fundamental para la fenomenología de la percepción. Según Merleau Ponty

> …perception is not a science of the world, it is not even an act, a deliberate taking up of a position; it is the background from which all acts stand out, and is presupposed by them… the cogito must reveal me in situation, and it is on this condition alone that transcendental subjectivity can, as Husserl puts it, be an intersubjectivity» (The Phenomenology of Perception xi, xiv).

En tanto producto de nuestra percepción del mundo, el cuerpo está ligado a nuestras experiencias perceptivas que se encuentran en permanente transformación y en constante intercambio intersubjetivo. El transbordamiento de lo virtual hacia el mundo de nuestra experiencia, es un hecho incontestable desde que concebimos la ficción como un espacio de percepción alternativa. En el presente, la ficción afecta explícitamente los modos en que lo real se manifiesta, transformándose también en un elemento de discusión y manifestación política. Una señal de esto es el empleo de referencias provenientes de la ficción en manifestaciones estético-políticas. Ejemplos de ello son la utilización de las máscaras de V for Vendetta[8] por movimientos sociales como «Anonymus» y otros, el uso de la coreografía del Videoclip Thriller de Michael Jackson en protestas estudiantiles chilenas, o el video del artista chino Ai Weiwei haciendo el Gangnam Style[7].

Vemos que lo que emergió en el plano de la ficción, produce realidades del mismo modo — aunque en diferente sentido — que en el analizado en estas 2 creaciones. Y el «origen» de estas referencias culturales, que en el caso de los ejemplos anteriores es el mercado cultural mass-mediático, no es motivo para invalidar la apropiación y uso de las mismas con diferentes propósitos. Hacerlo no es sinónimo de ignorar el contexto de

8 V for Vendetta es una serie de historietas en 10 capítulos, escrita por Alan Moore e ilustrada casi totalmente por David Lloyd. Se sitúa en un universo distópico en un imaginario Reino Unido entre 1980 y 1990 aproximadamente. En ella, un misterioso revolucionario enmascarado que le presenta a sí mismo como "V" trabaja para destruir el gobierno totalitario. en 2005 Warner Bros realizó una adaptación cinematográfica. El guión fue de de los hermanos Wachowski y la dirección del film de James CmTeigue.

donde una referencia es extraída, sino apostar al choque que puede producir la re-inserción y re-significación de elementos en campos semióticos diferenciados.

Del mismo modo, esta coreografía no trabajan desde, ni reconocen cuerpos reales o identificados como tal, sino que es mediante el sampleo de ficción, fantasía y realidad, que ponen en acción una discusión sobre la potencialidad de lo imaginario y sobre las identidades y normatividades que se imponen sobre el cuerpo escénico y cotidiano. En el plano estético, y también en la experiencia escénica de la cotidianeidad.

Obras citadas

Baudrillard, Jean. Cultura y Simulacro. Traducido por Pedro Rovira. Editorial Kairós, Barcelona, 1978. Ed. original: La precession des simulacres, Traverses, n° 10, fevrier 1978. L'effet Beaubourg, Editions Galilée, 1977

Bel, Jerome. The Last Performance. 1998. Sitio web: http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=4&sms=5

Burke, Edmund. De lo sublime y de lo bello. Barcelona, Altaya, 1998.

Butler, Judith. Excitable Speech: a politics of the performative. New York:Routledge, 1997.

Descartes, René. Meditaciones metafísicas. Madrid, Alba, 1997.

Freud, Sigmund. Lo siniestro. En: Obras completas (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres). Madrid: Biblioteca Nueva, vol. I, pp. 2483 a 2505.

Gasiorek, Andrzej. JG Ballard. Manchester University Press. Oxford Road, Manchester, UK. 200

Goddard, J. y Pringle, D. J.G. Ballard at Home; An interview with J.G.Ballard in Goddard and Pringle (eds), J.G. Ballard: The first twenty Year, pp.8-35, p.30.

Lepecki, André. Exhausting Dance. Performance and the politics of movement. London: Routledge,

--, Planos de Composição. Artículo en: RUMOS Dança. Criações e Contextos. (p.15 21). 2009/2010. Disponible en: http://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoese-conexoes. (Último acceso: 14 de diciembre de 2012)

--, Lepecki, A. y Joy, Jenn (Eds.) Planes of Composition Dance, theory and the global. Seagull Books, Calcuta, 2009

Moreiras, Alberto. Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina. Santiago: LOM Ediciones: Universidad ARCIS, 1999.

Noverre, Jean Georges. Cartas sobre la Danza y el Ballet. Buenos Aires, Centurión, 1946.

Tambutti, Susana. Apuntes de la cátedra Historia General de la Danza. Buenos Aires,. 2005

Williams, Gareth. The other side of the popular: neoliberalism and subalternity in Latin merica. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2002.

Notas

Las siguientes referencias pueden consultarse en estos links:

1. Thriller por la educación: http://www.youtube.com/watch?v=iJAmHgUvd_c ,
2. Tutorial para hacer máscaras de V for Vendetta: http://www.youtube.com/watch?v=Li7gT6YntNM
3. Mensaje de Anonymous a America: http://www.youtube.com/watch?v=HLhLse8xWUw ,
4. Video Ai Weiwei does Gangnam Style: http://www.youtube.com/watch?v=n281GWfT1E8