

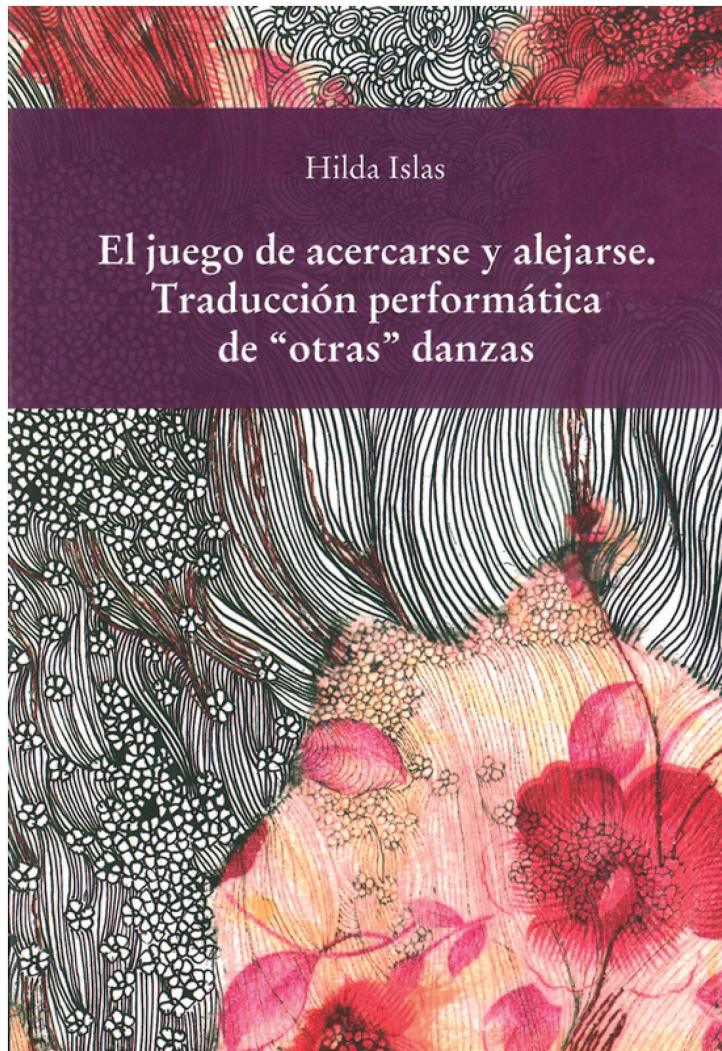


CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



 CENIDID

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Islas, H.. (2016). El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de "otras" danzas. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBA, Cenedi Danza.

ISBN: 978-607-605-379-9

Descriptores temáticos (palabras clave): danza, juego del cuerpo, proceso de interpretación, performático.



Hilda Islas

El juego de acercarse y alejarse.
Traducción performática
de “otras” danzas



**El juego de acercarse y alejarse.
Traducción performática
de “otras” danzas**

CIENTÍFICA

Hilda Islas
El juego de acercarse y alejarse.
Traducción performática
de “otras” danzas

Primera edición: 2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón

© Hilda Islas

Juan Ariel Rodríguez Peñafiel / Formación y diseño de portada
Raúl García Lugo / Corrección de estilo
Citlalli Rojo / Portada: Ofelia, técnica mixta

D. R. © *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Cenidi Danza
Reforma y Campo Marte s/n, Colonia Chapultepec Polanco,
Delegación Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas
de esta edición son propiedad del Instituto Nacional
de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,
la fotocopia o la grabación, sin previa autorización por
escrito de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes.

ISBN: 978-607-605-379-9

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación	13
Nota introductoria	17
PROYECTO ALTERMODERNO PARA LA RECUPERACIÓN DE “OTRAS” DANZAS	21
El estallido de unidades: la historia como la diseminación de los enunciados	22
La esteticidad de la enunciación histórica	23
Derechos de propiedad. El nuevo significado de la traducción en el arte contemporáneo	29
El proyecto altermoderno	33
Historiografía, arte y memoria	36
Reconstrucción: construcción del sentido de la historia a través de la acción	43
Laboratorio de reconstrucción como estrategia epistemológica	48
ARTE CONTEMPORÁNEO: NUEVA ARCHIVÍSTICA Y POSICIONAMIENTO SUBJETIVO	55

Materialidades e interpretación	56
La archivística revisitada	62
El artista como historiador y las operaciones de interpretación	70
LA MATERIALIDAD DEL RECONSTRUCTOR DE DANZAS: LO PERFORMÁTICO	79
Estética de lo performático: la profundidad del archivo	84
El vínculo acción-representación como requisito de la traducción	95
ABRIENDO EL PANORAMA: AGENCIAMIENTOS POSIBLES PARA LA TRADUCCIÓN PERFORMÁTICA	101
La zona de “juego”	102
Historiografía y traducción performática: ejes para el diseño de experiencias	118
El diseño de juego como realidad aumentada del archivo y la interpretación	141
REFLEXIÓN FINAL	147
Bibliografía, hemerografía y páginas electrónicas	157

Presentación

A Hilda Islas la persigue un fantasma que no es la historia, ni la memoria, sino lo intangible de la danza que apenas se vislumbra en la recuperación de documentos de soporte físicos y digitales y que requiere relacionarse no sólo intelectualmente; también corporalmente, para su estudio y comprensión. Desde su libro *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, esta preocupación está latente, donde el cuerpo no sólo es genealogía del movimiento; también lo es de la historia. Y ese interés y ocupación es su línea académica, como lo fue el Taller de Reejecución de Danzas Macabras realizado en el Cenidi-Danza en 2010 y en el que estuve como participante.

El punto de partida para esta reejecución de danzas macabras fueron las hipótesis de los propios integrantes sobre la existencia de esta danza y cómo era su expresión. La estrategia propuesta por la coordinadora partió de la criminalística, considerando a la danza macabra como una escena del crimen, es decir, un conjunto de indicios de una acción que ya ocurrió pero que permite abordar las pistas sobre el fenómeno por estudiar. Se partió de material iconográfico y literario de las danzas macabras, así de como textos teóricos del periodo medieval y de las danzas de la muerte. En caso de existir como danza, ¿quiénes la ejecutaban, cuál era su corporalidad? ¿De qué danzas populares se valían? ¿O era una danza particular?

Esto es, un taller de reconstrucción y reejecución de la danza en tanto recuperación de memoria sobre el hacer dancístico implica no sólo hurgar en la documentación disponible en busca de evidencias palpables sobre alguna danza en particular y sus características. También la memoria consiste en recuperar la experiencia corporal reviviendo procesos dancísticos a través del análisis documental y corporal. Y he aquí sus preguntas principales: 1) desde el documento, ¿con qué documentos se cuenta para la reejecución o reconstrucción de una danza?, ¿qué información aportan? O más aún, ¿qué vacío de información

suponen? Y 2) desde el cuerpo, ¿qué ocurre desde lo corporal en la (re)ejecución misma del danzante? ¿Cómo es esa tecnología corporal, cómo es su genealogía del movimiento? ¿Qué proceso de traducción desde el cuerpo y el documento es pertinente según sea el caso?

Como lo apunta el libro de Hilda Islas, esta “traducción performática de ‘otras’ danzas” es una aproximación a un proceso reflexivo teórico y práctico desde el vacío de la información de un fenómeno determinado; un activar la memoria de un evento dancístico posible o inexistente con estrategias desde la criminalística y la reconstrucción de los hechos, los dispositivos que se generan para reelaborar un itinerario coreográfico, una archivística del cuerpo-documento-cuerpo, un pensar la danza desde la filosofía corporal donde el vacío de la información usualmente consiste en que, a pesar de la documentación literaria, iconográfica e incluso audiovisual, no existen certezas.

La reejecución dancística no implica restablecer la versión original de alguna coreografía, sino recuperar el movimiento a partir de un análisis de los documentos disponibles para aproximarse a la experiencia corporal pasada. Esta interpretación documental versa sobre lo intransferible que no se manifiesta en los documentos recuperables de un fenómeno escénico, aun haya filmaciones o videos coreográficos. Esto mismo ocurre cuando ya hubo una reejecución dancística que generó documentación. Por ello el campo al que puede aportar el presente libro, alrededor de este “juego de acercarse y alejarse” a y de lo intangible, es cómo operan estos procesos en una producción de conocimiento procesual donde se hace una aproximación hacia la construcción de sentido que se genera en los trabajos de un taller en particular.

Tal como lo apunta Hilda Islas a lo largo del texto, la preservación de una memoria viva como es la danza implica recuperar no sólo una coreografía, una pieza, alguna notación de movimiento, sino un hacer. Pero éste se transmite de bailarín en bailarín en la medida de lo posible, o se registra parcial y fragmentariamente en un documento de soporte físico o digital. Hablar por tanto de reconstrucción y reejecución de la danza es hablar de un problema de archivo. De aquí que toda reconstrucción y reejecución dancística en cualquier formato (seminario, taller, curso, laboratorio) deberá considerar ser un proyecto de archivo, donde se sabe que esta documentación no será la danza en sí, sino una suerte de representante de una danza particular.

De esta manera, el texto de Hilda Islas apunta implícitamente que desde hace tiempo el paradigma de las bellas artes como categoría de producción, análisis e incluso experiencia ha dejado de ser la única aproximación en investigación de las artes. Incluso el documento artístico adquirió otros matices desde la apropiación de registro por parte de creadores e investigadores en diversos ámbitos artísticos. Es aquí donde colinda con otro paradigma en artes visuales: el arte de archivo, que considera al documento como un detonador de memorias, afectos y reflexiones.

Por lo tanto, la memoria, el proceso transversal que persiste en esta traducción performática (además de los procesos corporales, espaciales, temporales), es el fantasma, la persistencia de lo inasible a través de diversas estrategias mnemotécnicas que precedía al documento físico como resguardo de la memoria. Frances A. Yates habla del arte de la memoria como un recurso mnemotécnico entre los griegos para recordar discursos, cuentas, leyes, y dice que consiste en ubicar en pequeños espacios mentales los lugares a los que ha de recurrir la persona para recuperar su información y hacer uso de ella. Hilda Islas hace lo propio en este texto: un arte de la memoria performática de las otras danzas...

Sergio Honey

Nota introductoria

El texto que el lector tiene entre sus manos es resultado de algunos años de pensar que el campo de saber de una “historia de la danza” es un ámbito estratégico de producción de saber teórico-práctico en torno a esta actividad: la danza.

Antes se había enfocado tal reflexión en lo educativo, partiendo de que ha existido una separación ancestral entre la teoría y la práctica en el aprendizaje de la danza.

El imaginario instituido del campo profesional de la danza considera que es posible un hacer sin teoría y, más aún, un hacer al que la teoría puede estorbar. Los organizadores de sentido separan la teoría y la práctica y las ubican en una relación favorable a la práctica. Pues bien, la asignatura de historia de la danza ha sido testigo de otras formulaciones, del surgimiento de una utopía que tiende a borrar la línea de demarcación e incluso la relación jerárquica.¹

Se partía de la idea de que, a diferencia de otras materias denominadas “teóricas”, el campo de la historia de la danza propiciaba el cruce entre la investigación “académica” y el hecho concreto de las “otras” danzas.

En el trayecto, hemos encontrado también que, más allá del ámbito educativo, la investigación histórica de la danza puede ser también estrategia de producción de conocimiento y creación de más danzas (investigación-creación).

¹ Hilda Islas. “La enseñanza de la historia de la danza. Acercamiento a un debate simbólico dentro de la danza profesional mexicana”. En Maya Ramos y Patricia Cardona, comp. *La danza en México. Visiones de cinco siglos*. Vol. 1: *Ensayos históricos*. México, INBA/Cendi-Danza/ Escenología, 2002.

En aquel 2002 localizamos la idea del antropólogo Victor Turner como un puntal básico para la tarea de articular saberes teórico-documentales con experiencias vivas o que al menos alguna vez lo estuvieron, es decir, que fueron y/o son experiencias humanas que involucraron la integralidad de las personas que las bailaron. En su debate con otros modos de hacer antropología, la estrategia turneriana fundamental es la reexperimentación o la reejecución, el acercamiento a lo “otro” por la vía del propio cuerpo.

La experiencia –según Turner– incluye los ámbitos del pensamiento, la emoción y la voluntad, que se amalgaman en estructuras de acción que reinterpretan y desarrollan las experiencias que se nos han legado. Por el contrario, en la antropología que Turner cuestiona se proponen formas de contacto, la observación y la participación, por las cuales no se accede realmente a la reexperimentación en sentido estricto, porque considera un riesgo involucrarse de tal manera con el grupo por conocer que se pierda de vista el espíritu de comparación que caracteriza el trabajo del antropólogo occidental. Turner propone, dentro de su proyecto de antropología procesal, que debería haber un entrenamiento previo a la experiencia de campo: ejecutar la experiencia en un trabajo teatral con el fin de propiciar una “visión interior” de los valores del grupo por estudiar. [Islas, 2002].

Producto de esta inquietud fue la organización y desarrollo de un Taller de Reconstrucción de las Danzas Macabras en el año de 2010 en el Cenidi-Danza, en el que surgieron muchos problemas investigativos teórico-prácticos. Se trató de una suerte de laboratorio a partir del cual emergieron múltiples preguntas, más que las respuestas. Y esto no es poca cosa. Otro Taller sobre la Reconstrucción del *Ballet triádico* de Oskar Schlemmer y finalmente el trabajo de “traducción performática” de las *Danzas de afectos humanos* de la alemana Dore Hoyer hicieron cuajar ideas que ahora, con un bagaje teórico-práctico considerable, decidimos compartir en este trabajo. Debates sobre la diferencia entre reconstrucción, reejecución, reposición, traducción, o la idea de un trabajo de taller pertinente para suscitar el tipo de trabajo teórico-práctico que se requiere para trabajar sobre “otras” danzas, permitieron la formulación de las apuestas que aquí encontrará el lector.

Así, desde 2010 se empezó a escribir este texto que ha mutado de mil formas sobre todo gracias a los múltiples lectores que con sus ojos

ayudaron a ver más allá de lo que pueden ver los propios. Comentarios, recomendaciones y sugerencias empezaron a esculpir ideas y argumentos.

En espera de contribuir a la utopía de conocer las danzas de la historia y en general las “otras” danzas a través de la experiencia de las danzas mismas, pensamiento, emoción y voluntad, aquí está este escrito, que desea tridimensionalizarse en futuras prácticas múltiples.

Hilda Islas

PROYECTO ALTERMODERNO PARA LA RECUPERACIÓN DE “OTRAS” DANZAS

Inspira este trabajo, nuevamente, la necesidad de atrapar un poco la fugacidad de la acción corporal de las danzas. En el marco de esta vocación de alcanzar una estabilidad relativa de tan volátil fenómeno ha surgido también la propuesta de consolidar un saber histórico de la danza que tenga como objetivo fundamental aprender historia de la danza a través de la danza misma. Es decir, no como saber informativo, documental y teórico, sino como práctica corporal que instaure al menos una parte de lo que fueron las danzas del pasado en el propio cuerpo de quien las estudia.

Tal programa teórico: hacer una historia de la danza que involucre en su catálogo archivístico el movimiento corporal, pone en juego muchas maneras de interrogar al fenómeno. Comparto ahora con el lector el trayecto recorrido para llegar a este ensayo que aquí comienza.

Algunas décadas atrás mi pregunta era: ¿cómo impacta a la Danza el transcurrir de la Historia? Ahora me planteo: ¿cómo rastrear las historias múltiples que llevan a la construcción de las danzas? También me preguntaba: ¿cómo recuperar de esas danzas arraigadas en algún momento histórico su dimensión kinética? Y me pregunto ahora: ¿qué buscamos al tratar de recuperar otras danzas? ¿Por qué queremos revivirlas o recrearlas? Tales preguntas son fundamentales para saber desde dónde interpretaremos los materiales, de qué recursos culturales y corporales disponemos para emprender la tarea y hasta dónde queremos llegar con nuestra revitalización del pasado.

En el marco del saber histórico sobre la danza, con estos nuevos modos de preguntar parece que nos inscribimos fuera de las unidades tradicionales de la *episteme* occidental, tales como las de “autor”, “obra”, “propiedad” y “autenticidad” –diría Foucault–. Así, lejos de la historia de los eventos dancísticos, hemos creído indispensable estudiar los procesos de producción de

las danzas, aludiendo a su sentido experiencial, a su proceso de construcción estética, y no al fenómeno terminal, firmado por el creador. Así, enfocamos una dimensión de larga duración: las acciones corporales que ocurren reiteradamente en medio de constancias y de emergencias vitales.

El estallido de unidades: la historia como la diseminación de los enunciados

Para responder a la pregunta sobre las múltiples historias que dan origen a las danzas, parto de la concepción de un devenir histórico pleno de particularidades y emergencias. Los tiempos culturales “hablan” a través de fenómenos heterogéneos, de enunciaciones discursivas y no discursivas. La “obra coreográfica” de autor, atemporal, elegida para aparecer en los archivos tradicionales de las luminarias artísticas, yace derramada en diversos tiempos, grupos, personas y procesos: la institución dentro de la cual se produce, los tiempos del ensayo, el trabajo cotidiano, el conflicto humano, etc. Si algo tienen que ver las danzas con sus momentos históricos, sólo puede desentrañarse a partir del desciframiento del tejido de interacciones –procesual y experiencial– que les ha permitido ver la luz. Después de tejer y destejer, lo que menos importa es el resultado final.

Creemos firmemente que es a partir de saber sobre la dispersión de experiencias y enunciados que vale la pena conocer los fenómenos dancísticos. Es a través de las nociones de archivo y de enunciación de Foucault como puede ser más visible esta complejidad. Sin embargo me parece aquí importante detenerme en la noción de enunciado, precedente de la delimitación que de él hace Foucault en *La arqueología del saber*.

El enunciado para Foucault no es una unidad sino una función que atraviesa y hace aparecer unidades y modos de estructuración. A decir del filósofo francés, los enunciados no son equivalentes a proposiciones o frases definidas lógicamente, gramaticalmente: un gráfico, una curva de crecimiento, una pirámide de edades son enunciados (2002). Series de grafismos, figuras, trazos son las evidencias de qué puede ver y enunciar cierta comunidad.

El enunciado no existe del mismo modo que la lengua ni del mismo modo que ciertos objetos perceptibles. A diferencia de la enunciación gramatical, el referente del enunciado de Foucault es el campo de emergencia. Pone

en juego las relaciones entre individuos, objetos, estados de cosas; define posibilidades de aparición y delimitación de lo que le da sentido al discurso.

Dice Tani al respecto:

Para Foucault la noción de enunciado no implica una entidad metafísica situada fuera del juego de la producción de discursos; por el contrario, el enunciado está directamente vinculado y esclarecido por una práctica concreta que lo organiza y lo procesa en el campo del *archivo*. La acumulación figurada y metafórica de los discursos –con sus reglas de formación, modalidades, estrategias, etc.– constituye rasgos que llevan a definir al archivo como “el sistema general de la formación y transformación de los enunciados”. [2004: 2.]

Sin las restricciones de las unidades tradicionales de obra y autor es posible vislumbrar la dispersión enunciativa que vincula lo dancístico con otras esferas de la vida. ¿Cómo es posible ver esos vínculos? Pongamos un ejemplo.

Antes de la existencia de la cámara de cine, lo que los momentos históricos anteriores enuncian sobre la danza se emite a partir de otros modos de enunciación: la fotografía, la reseña, el dibujo, etc. La misma localización de materiales documentarios da cuenta tanto de la actividad dancística como de los modos de ver, vivir y producir de las distintas épocas. Así como la danza de diferentes épocas está tejida con sus condiciones sociales de producción, los enunciados que se producen en torno a tales danzas son correlativos a los modos de visibilidad y enunciabilidad de tales momentos históricos.

La esteticidad de la enunciación histórica

Queda aquí más que claro que la enunciación de la que hablamos no es lingüística, aunque la incluye. Me atrevería a adelantar que los enunciados son modos de representación, vehiculados por diversas materias de representación y diversas reglas de combinación entre sus elementos. Me pregunto aquí si el enunciado no tendría que ver de algún modo con la configuración estética del mundo del que procede, y si las reglas de enunciación no provienen de órdenes que imponen los “modos de formar” –de acuerdo con el concepto acuñado por Umberto Eco (1970).

Y ¿qué es eso de “modos de formar”? Para Eco, el principio fundamental de toda la producción objetual de la humanidad es el de ampliar el campo de la propia corporeidad. La existencia del hombre es un modo particular en que la naturaleza emerge de manera activa, capaz de modificar el ambiente y configurarlo; de distinguirse de él y de posicionarse como un “yo”. El hacha amigdaloide de los hombres prehistóricos, el sistema de conducción de automóviles, la rima en el lenguaje, el sistema tonal en la música, junto con el ritual del concierto, los tiempos, los espacios, la vestimenta, proponen reglas que constriñen y a la vez liberan sistemas de reflejos condicionados que constituyen la sensibilidad general; que conforman un modo de ver y estar en el mundo.

El mundo de la experiencia podría muy bien revisarse a partir de estos contornos –los modos de formar–, que se disuelven entre el hombre y sus producciones. Porque, ¿quién y cuándo se propuso inventar cierto artefacto? ¿Qué acciones corporales realizaba que se hizo necesario producirlo? ¿Qué contenido mental conllevaba? El ensamblaje entre psique, cuerpo, objeto y acción constituye una dimensión a veces no tan considerada: la topografía estética, la superficie del mundo material que el hombre escribe con sus acciones, mismas que continúan trazando los relieves de una existencia siempre mutante. En un sentido muy amplio, podemos pensar que el mundo producido mediante la acción humana genera un universo estético en tanto es construido a través del cuerpo y los sentidos, y es percibido, aprendido y socializado a través del ellos también. Aludimos aquí a la tridimensionalidad y la experiencia física del mundo matérico en tanto estético.

La construcción del mundo a través de la acción humana sobre el medio; la configuración matérica que establece condiciones para el uso del cuerpo, de los sentidos, de las interacciones humanas, constituyen en principio el modo de enunciación estética particular de cada época, de cada grupo, de cada individuo. La realidad objetual no es el campo de la alienación, sino la condición de posibilidad de la conciencia. Más allá de la idea de que el mundo material aliena al hombre, para Eco los objetos son la manera en que los hombres se posicionan en lo material a través del trabajo.

Ahora bien, ¿por qué hablar de esteticidad en este ámbito? Para explicar por qué proponemos entender la construcción material y la enunciación histórica como estéticas vale la pena explorar algunas ideas de Katya Mandoki.

Para Mandoki, entre la experiencia individual y la colectiva media la corporeidad, que se mueve a partir de ciertos órdenes espacio-temporales. En este puente se encuentran ciertos ritmos y formas que construyen la experiencia cultural: cierto orden sonoro, arquitectónico, de organización de actividades, de vivencias del tiempo. En esta consideración fenomenológica del espacio-tiempo, Katya ubica la corporeidad como el vínculo biológico y simbólico que tienen los hombres con el mundo.

Katya Mandoki propone ciertas condiciones de la experiencia estética o *estesis*:

- *El espacio-tiempo*. El espacio-tiempo aquí es una categoría fenomenológica (no ontológica), y es condición para la posibilidad de la experiencia. Desde este punto de vista, el tiempo marca ritmos y el espacio marca cierto orden codificado culturalmente.
- *El cuerpo y la materia*. Es en el movimiento y la acción de la corporeidad del sujeto, más allá de los sentidos (vista, olfato, gusto, tacto), donde se construye la sensación de resistencia e impacto con la materia. Sin el cuerpo no hay sensación. La sensación es la materia prima de la subjetividad: en el cuerpo, en la mente. Sin duda, el cuerpo ha construido la historia y lo histórico ha moldeado al cuerpo: sus dimensiones; su empleo y distinción de los sentidos; su resistencia a enfermedades; sus capacidades motrices y mentales; la atrofia de ciertas habilidades, la potencialización de otras.
- *El contexto, los códigos, las convenciones culturales*. Son los artificios materiales y mentales colectivos que modifican *a priori* el cuerpo y el espacio-tiempo y que se ven modificados por estos últimos. Proporcionan orden, dirección y estabilidad; digamos, ciertas regularidades, ciertos relieves más o menos constantes en las sensaciones y el cuerpo que hacen discernible la convivencia.

Desde convenciones como el lenguaje, el uso de los espacios y del cuerpo, así como de los ritmos temporales de actividades a través de rituales sagrados y profanos, el individuo ingresa a la realidad que hereda de sus antepasados como ingresa a la naturaleza, con la sensación de que fue dada desde el principio de los tiempos. [2006: 87.]

Acción y enunciación escriben en la historia una topografía en la realidad circundante, en los hechos existentes; distinguen puntos relevados en sentido tridimensional. La dimensión estética de la experiencia humana está construida de hechos y relieves que esculpen materias, cuerpos que emiten mensajes sensoriales que los sentidos perciben y devoluciones corporales que transforman los contornos.

Katya Mandoki entiende a la *estesis* como una condición de abertura, sensible, permeable, porosa del sujeto respecto del contexto en el que está inmerso. Una condición “integrada” de apertura del sujeto que se expone a la vida; que involucra el funcionamiento físico y neurológico de los sentidos y sus efectos culturales y mentales. Mandoki afirma que se llega con la *estesis* a un punto en que el sujeto se activa, se posiciona, marca preferencias: pasar de la sensación y la detección para llegar al goce o al dolor. Pasar del discernimiento y la distinción del precepto para llegar a la apreciación o el menosprecio. Pasar del miramiento y la observancia del precepto para llegar a la deferencia o la transgresión.

La *estesis* no es únicamente humana: el gato que retoza bajo los rayos del sol comparte la conformación biosensitiva con los humanos, un arraigo que parte de las condiciones más anatómicas y fisiológicas que permiten la percepción del mundo en su existencia física. La *estesis* está asentada en la sensibilidad, la encarnación y la incorporación.

A partir de esta plataforma conceptual del espacio-tiempo, el cuerpo y la materia y los contextos culturales, nos interesa especialmente observar los fenómenos de construcción de los universos estéticos, la operación sobre los materiales.

Las acciones sobre lo matérico producen objetos, procesos y constancias en esta topografía estética. Pues bien, para los fines de este ensayo es importante leer la enunciación histórica como un mensaje que se produce en el terreno de lo estético; que habla a través de discursos, de modos gráficos de representación, de tecnologías, de hábitos corporales, de técnicas de creación, de modos de interacción humana. De tal forma que, si queremos descifrar las historias que producen a las danzas en el estallido de las experiencias múltiples, es fundamental sumergirnos en la densidad de lo matérico y la acción que lo transforma.

Ante los distintos universos documentarios de las diferentes danzas, no podemos sino pensar que sus ritmos, formas y órdenes de origen han pro-

ducido sus archivos particulares. Sin duda, el origen histórico de estas manifestaciones dancísticas, la configuración estética de sus mundos produjeron ciertas formas de enunciación.

Este nivel de la situación encarnada del ser humano en un mundo de formas, ritmos y órdenes propone los modos de organizar los objetos, los espacios y los tiempos, y otorga ciertos poderes de enunciabilidad. Me pregunto si la dimensión estética no atraviesa justo los cánones de visibilidad e invisibilidad de los que habla Foucault. Quién más que Foucault para describir de manera transversal realidades físicas en su ordenamiento temporal, espacial y sensorial: la distribución de las camas de los hospitales que permiten la taxonomía fundadora del saber médico en *El nacimiento de la clínica* (1963); los cuerpos, los segmentos corporales de los soldados, la ubicación de los pupitres en las escuelas en *Vigilar y castigar* (1975); el menú alimentario, la alternancia calculada de diversos hábitos de cuidado personal en el individuo de la cultura grecolatina en *El uso de los placeres* (1984), etc. Para él no es que los discursos de una época “hablen” claramente de los hechos vividos en ella. No. Foucault propone una relación entre discursos y hechos más compleja interpretada por cánones de visibilidad y de invisibilidad: hay cosas que puede ser dichas y hay cosas que no, y todo esto arraigado en la topografía de lo real, en el horizonte de experiencia que propone una realidad material y cultural dada:

...lo que puede definirse como el correlato de un enunciado es un conjunto de dominios en los que tales objetos pueden aparecer y en los que tales relaciones pueden ser asignadas: sería, por ejemplo, un dominio de objetos materiales que poseen cierto número de propiedades físicas comprobables, relaciones de magnitud perceptible, o, por el contrario, sería un dominio de objetos ficticios, dotados de propiedades arbitrarias (incluso si tienen esta cierta constancia y cierta coherencia). [2012: 154.]

En el *espacio* se desarrolla nuestra vida. Un espacio lleno de individuos, grupos y cosas. Vivimos dentro de un espacio de relaciones. La ubicación se define por relaciones entre puntos o elementos que pueden describirse como series: árboles, cuadrícula, red. Foucault definió como *heterotopías* (en oposición a las utopías, que plantean espacios irreales) a ciertos espacios reales; a las ubicaciones concretas que producen experiencias mixtas.

¿Cómo leer estos espacios, estas ubicaciones? Para Foucault,

- Todas las culturas producen heterotopías. Las hay de crisis (las ceremonias); las hay de desviación (la cárcel, el hospital psiquiátrico).
- Las heterotopías funcionan de diferente manera en las sociedades. El entierro funciona de diferente manera antes del siglo XIX, cuando los muertos se enterraban en las propias casas. Los habitantes convivían con sus muertos en su propia casa. Y a partir del siglo XIX se instauran los cementerios para alejar lo insalubre, la enfermedad, de los vivos.
- En las heterotopías confluyen, se yuxtaponen en un mismo espacio real muchas ubicaciones. Ello sucede así, por ejemplo, en el teatro, donde en un mismo espacio se yuxtaponen individuos de diferentes procedencias y que no se conocen entre sí.
- Las heterotopías están sometidas a los cortes temporales: la acumulación de objetos de diferentes tiempos en los museos, en las iglesias, en las bibliotecas trata de encerrar todos los tiempos en un mismo espacio. Así pues, las heterotopías están asociadas con la acumulación de tiempos diversos.
- Las heterotopías se abren y se cierran ante lo exterior, y a la vez se encuentran aisladas y son penetrables: hay procedimientos para entrar a una biblioteca, a un jardín, a una ceremonia, a la cárcel.
- Las heterotopías tienen una función: o bien crean la ilusión que denuncia como más ilusorio aún el espacio real, o crean un espacio real perfecto como compensación, por ejemplo, las colonias que reglamentan la vida de los sometidos.

Digamos que las heterotopías tienen asignado un límite en el espacio y en el tiempo por parte de la cultura en la que se inscriben con sus respectivos cierres y aperturas. El mismo hecho físico, llámese entierro o *demi-plié*, puede cambiar de significado si se inserta en otra ubicación y hace confluír en el mismo espacio muchas otras procedencias y temporalidades.

Así que, desde este punto de vista, es a partir de sus configuraciones heterotópicas, la asignación cultural de su lugar, la forma y ubicación de sus hechos físicos, la multiplicidad de procedencias y épocas que pueden albergar, como las diversas danzas adquieren sus capacidades enunciativas. El derramamiento de las unidades tradicionales podría, en última instancia,

percibirse a partir de la localización de series; de relaciones entre puntos y elementos; de los usos del cuerpo, objetos, soportes materiales; modos de conducta... En suma, a partir de las configuraciones heterotópicas en las que se insertan las danzas a lo largo de la historia.

Derechos de propiedad.

El nuevo significado de la traducción en el arte contemporáneo

Querer recuperar algunas danzas del pasado, o simplemente “otras danzas”, no tiene aquí que ver con la tradición propia de las artes de acción (teatro, danza, música), que desde los inicios de la historia del hombre deben estar reactivando constantemente sus repertorios y sus producciones para mantener vivo el acervo, a lo que las artes visuales y plásticas no están obligadas en la medida en que la mayor parte de sus objetos son eso: objetos estables que, en todo caso, requieren sólo de una restauración material.

La recuperación de las “otras” danzas a la que nos referiremos aquí tiene que ver sin duda con una vocación contemporánea. La apuesta que planteamos en este ensayo tiene una afiliación con el paradigma epistémico, estético y cultural del arte contemporáneo.

Para empezar, el mundo actual se ha derramado en multiplicidades porque también los grandes proyectos modernos y homogeneizadores han sufrido estallamientos en el plano social y en el artístico. Quienes vivieron alguna vez el vigor de la confianza modernista en la construcción de un futuro colectivo único y la realización de la tarea común han sido testigos de la caída en pedacitos de esos grandes proyectos en favor de las luchas locales. Hemos transitado por la devastación de lo general y a la vez por la lucha en pro de la legitimación de lo particular, ahogados en la mar de posibilidades y elecciones, y nos topamos con la responsabilidad de trazar el rumbo: la “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman (2002), vehiculada por el consumismo globalizado:

...se le ha garantizado al “individuo” toda la libertad que habría podido soñar o anhelar. Las instituciones sociales están deseosas de traspasar a la iniciativa individual el incordio que representan las definiciones y las identidades, a la vez

que resulta difícil encontrar principios universales contra los cuales rebelarse. [2002: 28.]

Las formas ya no se conservan por mucho tiempo. Todo fluye en las temporalidades aligerando los pesos y las densidades, diluyendo los vínculos entre individuos y colectividades. Las configuraciones se moldean al calor del devenir, sin predeterminación y sin confinamiento territorial. Ya no importa la durabilidad, sino la circulación permanente:

Cualquier trama densa de nexos sociales, y particularmente una red estrecha con base territorial, implica un obstáculo que debe ser eliminado. Los poderes globales están abocados al desmantelamiento de esas redes en nombre de una mayor y constante fluidez, que es la fuente principal de su fuerza y la garantía de su invencibilidad. Y el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar. [20.]

La enunciabilidad líquida de esta época tiene que ver con ciertas configuraciones heterotópicas. El soporte es un mundo posmoderno posfordista o toyotista que busca una relación adecuada entre producción y consumo para producir lo que se necesita en las cantidades y en el momento en que se necesita. Al parecer, en su origen japonés y coreano este modelo pretendía contrarrestar la escasez de espacio y capital. A partir de un análisis puntual de las acciones de trabajo y descubriendo el desfase del tiempo de ajuste entre trabajador y máquinas (el trabajador esperaba a la máquina mientras esta realizaba su función), se pensó que el mismo trabajador podría manejar más máquinas, al principio todas del mismo tipo, pero después distintas entre sí, de manera que cada operario adquiriría versatilidad preparándose para distintos tipos de tarea. Se produce entonces una subjetividad flexible, abierta a la heterogeneidad.

A finales de los años sesenta y principio de los setenta, mientras la vida cotidiana y laboral construye una subjetividad flexible el arte contemporáneo también hace lo suyo en favor de lo heterogéneo. Para Danto (1999), en su momento el arte moderno, más allá de interesarse por la “verdadera” representación de lo real propia del arte académico previo, se ocupa de sus condiciones de representación y establece los métodos de su disciplina,

dando origen a una afluencia de corrientes y escuelas que, con cada estilo vanguardista que surgía, aceleraba su carrera enloquecida por encontrar la originalidad. Por su parte, en el arte contemporáneo –dice el autor– la creatividad empieza a desbordar los límites de la formalidad disciplinar para vincularse con otras esferas de lo real.

Así, en esta segunda década del siglo XXI las artes y la vida gozan de un explícito dinamismo que ha dado una configuración variada a la dimensión estética en la que estamos sumergidos –sepámoslo o no–, tanto en la vida cotidiana como en los espacios destinados específicamente para lo artístico. Este momento parece propicio para invadir espacios, cruzar fronteras con un poco menos de persecución que en épocas pasadas. Sin duda alguna ya hay muchos permisos que antes eran impensables.

En efecto, en la época actual la recuperación del pasado ha asumido otro estatus cultural. Mientras que antes podría haberse considerado como una negación de la creatividad y la innovación requeridas por una exigencia de progreso y de construcción del futuro, decretada a su vez por el imaginario occidental de lo “disciplinar” y “moderno”, apelar al pasado es ahora una tarea inevitable y necesaria para recuperar un sentido de vida que parece perderse en la marea vertiginosa de la producción acelerada.

El arte contemporáneo emerge como práctica autoconsciente en los años sesenta. Deja de debatir con el arte del pasado oponiéndole lo “nuevo”. Los artistas no consideran muerto al arte del pasado, sino un universo lleno de opciones. Para el arte contemporáneo, ya no hay “otro” arte, sino sólo material e inspiración para producir más arte. A partir de los setenta, el arte se articula y se entreteje con programas personales y/o políticos de los artistas. Producir arte no es crear formas, sino insertar esas formas en múltiples prácticas e idearios sociales como una práctica autoconsciente. Con el llamado *apropiacionismo*, las artes visuales abrieron brecha para recuperar los materiales del pasado a favor de la producción del presente. Fragmentos de filmes ajenos pueden editarse para producir un material nuevo, propositivo. La tendencia general indica que hay un cierto permiso para apropiarse de algunos hechos de movimiento para construirlos-conocerlos. Ahora nuestra recuperación del pasado puede enunciarse. Vivimos en una época de permisos: “Lo tomé prestado de acá o de allá”. Dice Danto que el *collage* es la esencia de lo contemporáneo en tanto deja de haber un *a priori* que define

cómo debe verse el arte, porque, además, produce el encuentro de realidades distantes que en esta época ya no resultan tan lejanas entre sí.

Sin embargo, esta época de permisos requiere de una carga filosófica y una práctica autorreflexiva que expliciten las condiciones, las necesidades y los objetivos de la conexión entre la multiplicidad, los préstamos, las elecciones y las interpretaciones de este universo vasto en el que se han convertido las realidades para el arte contemporáneo. Tomar prestado, recuperar lo otro, siempre se hace desde el lugar del artista que interpreta. Toma de conciencia y autorreflexión son en esta época algo fundamental. La toma de conciencia evita perderse en la fauna infinita de las diferencias. No se trata sólo de reconocer lo múltiple, sino de posicionarse ante ello haciéndose responsable de las elecciones, las conexiones y las interpretaciones. De ahí la crítica de Bourriaud (2009) a algunas estéticas posmodernas que buscaron a toda costa, y solamente, reconocer y entender las diferencias.

Para Bourriaud, la eficacia económica y la rapidez de los sucesos propician una tendencia a que se extingan códigos culturales del pasado, así que el arte contemporáneo se ocupa de preservar tradiciones debilitadas por los efectos globales; pero no según esos códigos de referencia, sino acordando los propios con aquellos del pasado. Sin duda, toda la historia es en sí misma una recuperación continua del pasado para poder construir el presente y el futuro, porque nunca se parte de la nada. Pero, a decir de Bourriaud, el actual es un momento de la historia en el que la recuperación del pasado toma un matiz político y consciente: el pasado contiene una suerte de significación que seduce e invita a los habitantes de este tiempo a voltear a ver hacia atrás.

No sólo es el pasado lo que se recupera en esta época, sino también lo diferente: emigraciones e inmigraciones de personas, objetos y experiencias en este mundo global, por la vía del hecho, han establecido cruces y contactos de entidades que antes se conservaban en sus nichos. De ahí que nos parezca tan seductora y pertinente la idea de “radicante” de Bourriaud. La definición de radicante, según la mayor parte de los diccionarios, es la de ser capaz de producir raíces, como la de ciertos tallos capaces de echar raíces en el suelo en el que se encuentren. El término “radicante” permite observar la complejidad de la estética contemporánea como categoría de pensamiento para pensar las diferencias.

La crítica de Bourriaud a estas estéticas es que finalmente separaban en sus nichos a las “otras” culturas. Las teorías estéticas que se oponían a la

visión modernista fracasaron –dice Bourriaud– porque por un lado llevaban al relativismo absoluto y por otro se empeñaban en realizar un amontonamiento de las diferencias, llegando al extremo de no concebir diálogo alguno entre la diversidad y los esencialismos diversos. La cortesía posmoderna no opina sobre la producción de los otros por temor a herir susceptibilidades, y entonces el reconocimiento del otro supone simplemente ponerlo en la lista de lo diferente: los blancos no deberían hacer una crítica de las producciones culturales de los negros o los heterosexuales no deberían hacer una crítica de artistas *gay* por el riesgo de imponer jerarquías, razonamiento en el que finalmente opera un distanciamiento universalista entre centro y periferia.

El abordaje del pasado o de “lo otro” participa de las tensiones entre los discursos que enaltecen los esencialismos múltiples y las nuevas maneras de concebir el diálogo entre las culturas. Atrapar lo diferente como esencia es dejarlo intocado. Y esto parecería prohibir cualquier tipo de diálogo; pero, en lugar de ello, se trata de abrir una región estética en la que se pueda ver de manera horizontal toda producción dancística y artística.

El proyecto altermoderno

La categoría de radicante le permite a Bourriaud pensar las conexiones significativas entre lo diferente. Propone también la idea de *altermodernidad* para referirse a esta traducción permanente de singularidades. No la acumulación de elementos heterogéneos, sino la construcción de vínculos significantes entre codificaciones. Se trata de desapegarse de la línea recta de las tradiciones para acceder al diálogo y operar interconexiones sin borrar las particularidades:

...lo que llamo altermodernidad designa un plan de construcción que permitiría nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superarían el multiculturalismo posmoderno, más atento al origen de los discursos y de las formas que a su dinamismo. A esta pregunta de la procedencia hay que sustituirla con la del destino. “¿A dónde ir?” Ésa es la pregunta moderna por excelencia. [2009: 44.]

El gran aporte de Bourriaud: remitirnos al pasado, al nuestro o al ajeno, supone entonces actos de traducción; una suerte de cooperación entre culturas críticas de sus propias identidades, lo cual va más allá de la postura multiculturalista, que considera una coexistencia pacífica pero estéril de culturas fijas.

Estas ideas hacen pensar que recuperar los pasados dancísticos con esta vocación epistémica hará que, como usuarios, más temprano que tarde nos enfrentemos con el problema de la autenticidad, el respeto por los originales y el derecho que tenemos de “apropiarnos” de danzas que, como personas mexicanas del siglo XXI, no nos “pertenecen”. Y es que pensar en una historia de la danza que recupere el movimiento supone intentar “meterse” en los cuerpos de los ejecutantes del pasado. Esto nos sitúa ante la tarea de recuperar lo ajeno desde una dimensión íntima como lo es la corporeidad. ¿Cuáles son las condiciones, las zonas de oportunidad y los límites de enfrentar nuestros cuerpos con los de algunos “otros”? ¿Cómo opera la traducción? “Toda traducción implica adaptar el sentido de una proposición; hacerla pasar de un código a otro, lo que implica que se dominen ambos idiomas, pero también que ninguno de ellos resulte fácil.” (34.)

Las posibilidades de recuperar, estudiar y empatizar con cualquier manifestación dancística, por muy lejana que sea en época o geografía, nos enfrenta así como “traductores” a las propias características de nuestra época y a nuestras necesidades. La “ocurrencia” de acercarnos a cierto tipo de danza ajena mucho tiene que hablarnos de nuestras propias necesidades y razones para remitirnos a ella. ¿Qué nos jala hacia allá? ¿Qué tanto nuestro arraigo cultural inmediato (ser mexicanos en el siglo XXI) estará presente? ¿Necesitará estar presente? ¿Estará inevitablemente presente en los procesos de traducción que hagamos de los elementos extranjeros? ¿Y qué nos dirá de nosotros mismos esa confrontación? ¿Qué podríamos, incluso, devolverle a esa cultura de sí misma filtrada por nuestra mirada mexicana actual?

El programa de Bourriaud nos propone ejes para enfocar nuestro itinerario de recuperación de esos pasados lejanos y ajenos:

- Alejarse de la premisa de “autenticidad”.
- Buscar un acuerdo productivo y significativo entre los discursos singulares.

- Realizar un esfuerzo permanente de coordinación y articulación de las codificaciones diversas.
- Operar una traducción permanente de nuestras selecciones y elecciones como investigadores y productores.

En este trabajo nos interesa dicha propuesta para poder revisar cómo, a través de los procesos de traducción y transposición, se conservan y se pierden partes de las realidades estéticas, y para poder discernir las condiciones del traslado de significados. Es innegable la posición del sujeto en la manera como operan estas transposiciones. La traducción será aquí la categoría para pensar las interconexiones. En ella se implantan los significados del traductor y también los significados de lo traducido.

En el ámbito de las manifestaciones dancísticas en este mundo global, podemos ver cómo la categoría de autenticidad atraviesa las prácticas de las danzas tradicionales de los diversos países –las danzas de los ancestros que deben ser conservadas–, pero también las prácticas del ballet y otras danzas requieren de un respeto por los originales para conservar el repertorio. Son estas danzas las que muchas veces se ven más tensionadas por criterios que evitan la introducción de elementos nuevos. Si bien cada comunidad resuelve a su manera esas tensiones, no está de más considerar la reflexión de las traducciones múltiples entre lo propio y lo ajeno, lo pasado y lo presente.

En la producción dancística de las culturas latinoamericanas, la tradición y la contemporaneidad, lo repetible y lo innovador tejen una tensión en el marco de los deseos por recuperar *danzas del pasado* que se pierden e *inventar nuevas danzas* que construyan el futuro. Es el deseo el que hace posible los cruces más inéditos y descabellados, y la apuesta del mundo contemporáneo no parece estar en el derecho o no a recuperar, retomar o inventar nuestras danzas, sino en establecer y clarificar vínculos significativos entre los suelos y las raíces más diversos.

Quizás en esta tarea de recuperar las raíces perdidas sin negar el contacto con los estímulos del mundo global nos volvemos tallos radicantes que pueden trasplantar raíces extranjeras en el propio territorio, o que arraigan raíces de lo propio en tierra extranjera.

Historiografía, arte y memoria

Una historia de la danza que recupere el movimiento parece suponer como estrategia privilegiada la actividad de *reconstrucción* para la producción de conocimiento. Pero el término “reconstrucción” es complejo y no siempre se refiere a la reconstrucción tridimensional, de actos, de hechos, que nos parece obvia en el campo del saber dancístico. Es importante aquí remitirse al significado de este término fundamentalmente en el terreno de la historiografía.

En términos generales se establece una distinción entre la realidad histórica –fondo de experiencia en el que ocurren los sucesos de la humanidad– y la ciencia de la Historia o Historiografía, que es el estudio sistemático de tales sucesos. Dice Fernández Riquelme:

Las cosas son sólo conocidas mediante las ideas que de ellas nos formamos; es decir, con aquella verdad subjetiva que consiste en la conformidad de nuestro entendimiento con la razón. Ideas verdaderas, claridad en su comprensión y palabras adecuadas al concepto son las condiciones esenciales de una ciencia asentada sobre dogmas ciertos. [1989.]

Las ideas preliminares que tienen los historiadores son el eje de la metodología y la teorización historiográfica. Y, esencialmente, la historiografía es la tarea de “escribir la historia”.

Toda tarea historiográfica surge del presente de los historiadores. De ahí las interpretaciones e hipótesis diversas que, incluso sobre un mismo hecho histórico, tienen los investigadores de diferentes épocas. Si los tiempos cambian, también cambian las preguntas que el historiador se plantea sobre los hechos.

Fernández no concibe a la historia, entonces, como una ciencia meramente positiva, sino humana, que ordena las verdades del pasado siempre bajo la lupa de una hipótesis indemostrable que procede de su propio lugar social y subjetivo. Así, describe el método historiográfico compuesto por tres elementos:

1. Heurística (tesis) o recopilación de las fuentes necesarias para documentar un modelo previo de investigación (una hipótesis), determi-

nado por intereses del presente (individuales o colectivos, científicos o ideológicos, etcétera).

2. Crítica (antítesis) o análisis evaluativo del contenido de las fuentes, evaluando la veracidad, realidad e interpretaciones de las mismas.
3. Hermenéutica (síntesis) o interpretación de en qué se relacionan los datos y las informaciones dentro del marco general del que partió la investigación, intentando describir las causas y las consecuencias de los hechos históricos analizados. [1989.]

Así, la historiografía siempre se debatirá entre el respeto absoluto de la documentación histórica o el privilegio de la interpretación, lo cual remite al problema epistemológico de la pluralidad de visiones que pueden sostener los testigos (objetividad) y a las hipótesis *a priori* del historiador (subjetividad).

El término *reconstrucción*, por un lado, tiene que ver con la vuelta a construir algo que está destruido. Para la ciencia de la historia es buscar la restauración de los hechos del pasado cuando éstos ya no están vivos ni presentes. En ambos casos se pasa de la carencia a la producción. A decir de Ramírez Bacca (2010), si el discurso histórico es un hecho presente que se enuncia sobre hechos del pasado, entonces el historiador “es un constructivista del pasado”, más que descubridor de hechos que ya ocurrieron.

La dimensión del tiempo es una categoría analítica fundamental para los historiadores. Sobre el eje de la temporalidad, la tarea de la historia como área del saber humano ha sido la de “reconstruir” cuál es la verdad de los hechos y cómo rescatar esa verdad. En este marco se han propuesto las más variadas posibilidades de reconstrucción, desde un libro hasta la escenificación de los hechos. Además, los historiadores han debatido desde las épocas más remotas en torno a las herramientas idóneas para tal fin y sobre el carácter (individual o colectivo) que se les atribuye a los hechos, y el sentido que tiene para las diversas culturas y grupos la recuperación del pasado:

Lo que importa aquí es que las ideas de reconstrucción son de alguna manera la forma en que las sociedades se relacionan con su pasado, pues la interpretación de éste construye, transmite y da un sentido social a la cultura y propone una conciencia colectiva y/o individual del presente y el futuro. [2010: 23.]

Cada época concede un sentido distinto a la recuperación del pasado. Un recorrido somero por algunas etapas de la historiografía nos permitirá entender qué sentido tiene esto en la época contemporánea tanto dentro del saber histórico como para la producción y formulación de idearios artísticos.

En los inicios, el enfoque de la historiografía griega fue el de la reconstrucción verídica del pasado a partir del examen crítico de la evidencia. Las reconstrucciones se sustentaban entonces en la vía racional, a diferencia de las perspectivas religiosas y místicas populares, con el afán de humanizar el conocimiento, de hacer valer la condición del ser humano racional ante cualquier creencia no comprobable.

En el siglo XIX este modo occidental de hacer historia se convirtió en disciplina académica y práctica profesional. Formalmente se desarrolló la escuela alemana de la historia científica con Leopold von Ranke, quien proponía la reconstrucción en los siguientes términos:

- Hacer una narrativa con base en datos y no a partir de prejuicios.
- Usar fuentes contemporáneas para analizar esos datos.
- Considerar la autoridad de fuentes y autores.

Hasta este momento más o menos se construía la llamada historia moderna: la historia de los grandes relatos, de los grandes proyectos globales, en la cual la reconstrucción de los hechos tendría como finalidad proyectar un presente y un futuro que buscaran el bien común. De manera paralela, la constitución de los Estados nacionales occidentales se apoyaría en los grandes relatos para consolidarse como fundamento del proyecto común de la modernidad.

De manera paralela, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, lo que conocemos como vanguardias artísticas tenderán también a consolidar las fronteras del llamado arte moderno. Antes de esa época el arte se había propuesto como tarea representar la realidad y hacer corresponder el lienzo con la realidad. Para los artistas modernos el reto es distinto. Según Danto, para los modernistas es más importante reflexionar sobre los métodos de representación que la representación mimética. Este fenómeno se desarrolla desde finales del siglo XIX y principios del XX: Manet pone en evidencia la superficie plana donde pinta. Cézanne ajusta deliberadamente sus imágenes al rectángulo del lienzo; hay una conciencia de la pincelada, de tal modo que la materia de creación y reflexión son los medios de produc-

ción de lo pictórico. Los artistas se ocupan de reflexionar sobre los métodos de su propia disciplina; se dedican a establecer su área de competencia.

Para la historia y el arte modernos el pasado es algo que amerita ser rebasado a favor de la construcción del futuro: de nuevos Estados, nuevos individuos, y también de nuevas corrientes estéticas. Las vanguardias se suceden una tras otra en un impulso imparable de producir formas inéditas, rasgos nunca antes vistos.

Para mediados del siglo XX la triada política-historia-artes tiene nuevos desplazamientos. En el campo de la historiografía, en Francia surge la escuela de los anales, que hace girar el enfoque del relato de lo político a lo social. Esta escuela empieza a cuestionar los grandes relatos apoyándose en categorías procedentes del estructuralismo, el marxismo y las ciencias sociales. Se produce una afinidad de la historia con la antropología histórica. Aun cuando Bloch, Fèvre, Huizinga, Duby o Ariès no se consideran posmodernos, sus trabajos constituyen un paso decisivo para la historiografía posmoderna.

Los paradigmas interpretativos y metodológicos estabilizados en el siglo XIX estallan en la posguerra y se reformula la relación entre los historiadores y la sociedad, el Estado y el poder político. En el terreno de la política, después de la Segunda Guerra, se produce el resquebrajamiento de los regímenes nacionales y los focos de interés aterrizan en la particularidad de la vida. La reconstrucción de las historias globales estalla junto con los aparatos estatales, los proyectos comunes y la misma ciencia de la historia como dominio establecido y homogéneo. El edificio de la historia se agrieta por la mezcla de recursos procedentes de otras disciplinas. Entonces cobran importancia los estudios de la vida cotidiana, de género, de las mujeres, de las mentalidades, de la moda, de los olores. Así, en los años cincuenta y sesenta surge una amplia variedad de modalidades de la historia: historia social, demográfica, económica, antropológica; ampliación temática y conceptual de la historia social, que se dispersa en múltiples sectores y aspectos de lo real.

En efecto, con el acercamiento interdisciplinario se pone en riesgo la identidad de la disciplina de la historia en su sentido moderno. La crisis incluye la ausencia de métodos y teorías estabilizados. Esta crisis ha tenido un carácter productivo en la medida en que ha promovido la autorreflexión de los historiadores para dispersar la construcción de sentidos en fragmentos locales. Sin duda, los relatos históricos de la posmodernidad dejan de lado las grandes explicaciones de los sucesos globales.

Los diversos sectores sociales construyen su propia identidad a través de una voz historiográfica. Cada actor social va ganando su derecho a tener una historia propia a partir de su identidad, desde dentro y no desde la observación “desde fuera” de la ciencia de la historia.

A fines del siglo XX, entre 1970 y el 2000, cada grupo y/o institución reclama el derecho a construir su propia historia. La conciencia histórica rebasa el ámbito académico y lo invade todo. Y esto concierne a instituciones, grupos e individuos que “han perdido el ancla”, sentimiento que quizá tiene que ver con la pérdida de identidad provocada por el proceso de globalización. Es por esta necesidad diversificada que se socializa y se distribuye el capital de conocimiento de los especialistas. La llamada historia de la era posmoderna accede a nuevas formas de hacer historia, lo que sin duda tiene consecuencias para el ser mismo de esta disciplina.

El resquebrajamiento no sólo se produce en este ámbito del saber. En el ámbito del arte, después de una sucesión vertiginosa de corrientes artísticas vanguardistas, en los años cincuenta e inicios de los sesenta el arte, con tanta búsqueda e innovación explorada, parece quedarse sin una dirección, sin tener hacia dónde presionar los límites de las disciplinas artísticas. Es la época del arte posmoderno, caracterizado –según Danto– por incorporar elementos híbridos, ambiguos, y sobre todo comprometidos. A partir del arte conceptual, el arte empieza a mezclarse con debates sociales; a cuestionar los límites espacio-temporales, en los que la temporalidad, la especialidad y el cuerpo empiezan a detonar otro tipo de prácticas que a veces hacen indistinguibles las fronteras entre lo artístico y lo no artístico. Es época de dispersiones.

En el marco del pensamiento occidental, que impregnó gran parte de su historia con el privilegio de lo racional, son los años sesenta los que ven manifestarse una dimensión social antes silenciada por la hegemonía de la razón: época de cuestionamientos sobre los procesos persecutorios de la era del consumo, desde muchos sectores empiezan a surgir las protestas por el excesivo control de los medios de comunicación sobre los potenciales consumidores. Es la “Era Psi”: Freud, Jung, Reich empiezan a ser, simultáneamente, estandarte tanto de las empresas de publicidad que buscan cómo llegar a los sentimientos de los nuevos consumidores, como de los pujantes grupos de la sociedad civil que buscan vías de escape, de autodominio en contra del control mercantil y estatal sobre sus conciencias. El cuerpo surge

entonces como vehículo de autotransformación de lo social, y esto se verá reflejado en el emergente arte corporal, el *happening* y el *performance* en el campo del arte.

Para historiadores y artistas, el pasado será un llamado a la comprensión del presente y de lo propio. Abandonados los ideales del futuro común, los propios recuerdos serán materia de estudio y de creación. En este contexto, la idea de reconstrucción histórica adquirirá protagonismo en el marco de la dispersión de las historias globales y del auge de las narrativas singulares a través de una nueva dimensión del recuerdo: la *memoria*.

Y es que, en términos de una vocación reconstructora, no es lo mismo reconstruir las redes de una historia global, con su alto grado de abstracción y de contextualización, que una escena puntual de la vida cotidiana. La cuestión de la *inmanencia* vendrá a ser una categoría fundamental para comprender la intensificación del recuerdo y la reconstrucción de lo puntual. Quizás es la estrategia de la reconstrucción de hechos con el propio cuerpo –inmanencia que recae en la intimidad de lo corporal– uno de los alcances más característicos de la historia posmoderna.

Para revisar este nuevo sentido de la reconstrucción del pasado cabe distinguir con Miguel Ángel Sanz entre la “historiografía” y la “memoria” como dos modelos narrativos correspondientes, el primero a la modernidad y el segundo a la posmodernidad:

- Es bien sabido que el espacio del pensamiento moderno tiene que ver con aquel espacio superior que planteaban las utopías: el espacio público del racionalismo, el espacio de los grandes relatos que siempre estructuraron la linealidad del tiempo que marcaba la ruta de acceso a aquel espacio exterior, al presente inmediato, al punto de llegada. El objetivo común a donde todos debíamos llegar, la utopía, inherente a los proyectos modernos. El énfasis estaba en el futuro; la mirada, en lo que estaba por venir.
- El espacio posmoderno, ante la renuncia de los grandes relatos, proyectos y utopías, parece haber perdido todo exterior al presente mismo: no hay más allá que lo inmanente, las diferencias múltiples, la fragmentación. El documento que antes hablaba del pasado histórico ahora es un texto más que vale en el marco de una escritura desde el

interior de los relatos. Se enfatiza el posicionamiento presente, la voz propia del “yo” que rememora.

El gran riesgo –dice Sanz– es el de suprimir la imaginación histórica a partir de la inmanencia de la memoria. A mayor velocidad y dispersión menos representaciones de futuro:

Llegados a este punto, creemos posible afirmar la existencia de una saturación de memoria, debida a lo que Jameson conceptualizó como pérdida del sentido activo de la historia. Y viceversa. Justamente, la ausencia de un exterior deja al sujeto posmoderno incapaz de procesar el tiempo como historia; en su lugar, la memoria ocupa ese vacío. Si la fuerza del presente moderno se extraía del futuro, la debilidad del presente posmoderno deriva de su clausura. La obsesión por la memoria sólo pretende reparar la hemorragia de sentido de la historia y la pérdida de nuestra conciencia de ésta; en definitiva, de nuestra incapacidad de representar históricamente nuestro presente. Por ello, podemos decir que hay inflación de memoria, de reproducción, porque hay pérdida del sentido activo de la historia, esto es, de la producción prometeica del tiempo. [2011: 230.]

Entre el futurismo del proyecto moderno y el énfasis en el aquí y el ahora de una memoria que se instala en las situaciones inmanentes parece haber un abismo, como si la memoria clausurara la utopía. Parece ser que al situarse en la puntualidad del aquí y el ahora que sugiere la intensificación de la experiencia de lo vivido se corre el riesgo de dejar de interrogar al porvenir. Embeberse en la inmanencia de la memoria individual podría evitar la formulación de proyectos comunes con más alcance colectivo.

Recuperando algunas ideas de Bourriaud, esta clausura de la utopía equivaldría al encierro de lo local sobre sí mismo en esta colección de particularidades que deben respetarse entre sí sin diálogo alguno. Lo memorístico podría cerrarse sobre sí mismo si no se atiende a las posibilidades de traducción entre las singularidades.

Se trataría entonces de que, aun situados en nuestro ser inmanente, original, auténtico, pudiéramos establecer vínculos comunicativos con otras inmanencias. La apuesta serían los actos de traducción, confrontación y articulación de significados inmanentes. No ya la inmanencia pura, sino *redes de inmanencia*, quizás equiparables al radicante. En este sentido podríamos

estar pensando en la construcción de memorias compartidas que queden a mitad de camino entre la memoria puntual y la historiografía trascendente. Las formas de historiar en la actualidad ofrecen muchas modalidades y formas de articulación que pasan por la recuperación formal de lo historiográfico, y también por la revisión de la propia memoria y los propios significados. Es por eso que a lo largo de este texto pondremos en evidencia las conexiones entre experiencia y conocimiento. ¿Qué sentido profundo tiene reconstruir el pasado, ya sea el pasado propio o el pasado de otros?

Poder escuchar sobre los recorridos del otro, sus construcciones, sus lugares perdidos, y finalmente trazar nuevos horizontes. Además, las verdades del otro interpelan, desenmascaran lo propio. Nos pronunciamos aquí por la construcción de un proyecto altermoderno para la reconstrucción y apropiación de *otras* danzas. Acto de comunicación y de traducción bourriaudiana como una posibilidad de acceso a las utopías locales; conexión de immanencias para no perder de vista la trascendencia y efecto del futuro.

En este tránsito de lo global a lo local, de los trayectos de lo moderno a lo contemporáneo, de la racionalidad a la corporeidad, serán significativas las mutaciones que sufre la idea de reconstrucción en la ciencia de la historia y las iniciativas más corporales en el ámbito del arte contemporáneo.

Reconstrucción: construcción del sentido de la historia a través de la acción

Sin duda el desplazamiento de la historiografía moderna hacia la reconstrucción memorística de lo local ha propuesto una nueva plataforma matérica para las vertientes rectoras de la historia que se plasman en hechos y actos tridimensionales. En el contexto de esta dispersión memorística cabe ocuparse de las vertientes performativas surgidas en los años setenta; de la reconstrucción histórica que busca re-presentar de manera conductual, corporal, diversos hechos del pasado.

Para Megan Mateer no es algo nuevo la unión de las artes escénicas y la historia. De hecho, desde el teatro medieval las historias bíblicas y las películas históricas, la narrativa historiográfica se ha llevado a cabo a través de representaciones no únicamente discursivas. Quienes quizá menos han empleado la escenificación para entender la historia –dice– son los mis-

mos historiadores, que poco han reconocido las ventajas de acceder al saber histórico mediante las representaciones de otro tipo más allá de la cultura libresca. Esto, sin duda, ha cambiado un poco durante el siglo XX, en el cual los historiadores han considerado que la *living history* puede dar luces sobre el pasado. Y, en efecto, búsquedas más sistemáticas de la reconstrucción del pasado en términos de acciones físicas concretas han sido llevadas a cabo por la llamada *living history* y el *reenacting*.

Al parecer el surgimiento de una historia “viva”, la llamada *living history* y otras corrientes vinculadas, tiene que ver con este giro contemporáneo tanto del saber histórico como de las nuevas apuestas artísticas, e incluso de la vida social, más consciente por parte de la sociedad civil, que asume de manera activa, corporal, su propia memoria. De hecho el *reenacting*, como la reconstrucción de sucesos relevantes del pasado, ha ocupado un lugar importante en la cultura celebratoria y la memoria colectiva de ciertos grupos sociales en torno a hechos muy específicos en las calles, los lugares históricos, etcétera.

De manera paralela a las propuestas corporales del arte –según Ronald John David Brighouse–,¹ la recreación histórica nace en Inglaterra en los años setenta, en principio para recrear la época de la Guerra Civil inglesa: la vida, las batallas del siglo XVII.

Este tipo de iniciativas civiles tendrían mucho que ver con esta recuperación memorística local –nostálgica, diría Megan Mateer–: más allá de los fines educativos, es la nostalgia –quizás un sentimiento de pérdida por un pasado que fue mejor– lo que está en juego en muchos proyectos de reconstrucción. Mateer llama “la historia que se vive” a la recuperación de un modo de vida con el deseo de vivir en carne propia los momentos favoritos de ciertos acontecimientos históricos, con sus objetos, vestimenta, espacios.

¹ Brighouse ha realizado estudios académicos en las áreas de historia, lenguas, relaciones internacionales y estudios hispánicos en diversas ciudades europeas, y es uno de los principales protagonistas del fenómeno de recreación histórico-militar en Europa. Historiador y recreador militar británico, trabaja con diversas asociaciones ocupadas en la reconstrucción histórica.

Son muchos los grupos o asociaciones civiles que se reúnen para reconstruir, con sus propios presupuestos, ciertas etapas de la historia. Ejemplo de esto es la Asociación Española de Coleccionistas de Militar Aliada (ACMA), agrupación sin fines de lucro, con una estructura democrática, cuyo interés es la historia del “mayor conflicto bélico” del mundo. Sus integrantes se centran en el conocimiento de las experiencias de quienes protagonizaron los sucesos de la Segunda Guerra Mundial, y su objetivo es promover y desarrollar actividades de reconstrucción histórica mediante la encarnación, por parte de actores de diversas nacionalidades –principalmente estadounidenses y británicos–, de protagonistas que combatieron desde el bando aliado.

Entre sus actividades está la reunión de uniformes, equipos y vehículos, con el fin de recomponer de la manera más exacta posible la figura del combatiente aliado de la Segunda Guerra y distinguir las diversas unidades bélicas existentes en ese entonces, como la N3 Comando Británico y la II División de Infantería de E.U. Se trabaja sobre uniformes y equipos, reportajes de temas relacionados (vehículos como el *jeep* Normandía, armas como el rifle Garand M-1, etc.). Las actividades primordiales son lo que internacionalmente se denomina reconstrucción histórica o *re-enactment* y el coleccionismo. De manera abierta, dichas actividades se deslindan de afiliaciones políticas, discusiones ideológicas o revisionismos históricos de la guerra.

Ahora bien, a diferencia de cualquier otro tipo de transmisión de saber histórico en otra época, la característica de estas iniciativas contemporáneas es que buscan construir un sentido y un saber que supone no sólo la re-ejecución de los hechos del pasado, sino todo un proceso de investigación y toma de conciencia, dirigido no sólo a investigadores especializados sino incluso a las comunidades civiles.

Por ejemplo, en Europa, dice Brighthouse (2006),

Cada país tiene una apreciación diferente de la recreación histórica. En España es un gran evento, y los ayuntamientos y otras organizaciones se suman a colaborar en la recreación. En Francia e Inglaterra el apoyo varía según los ayuntamientos, que van desde los que no se interesan para nada hasta los que dan algo de apoyo. Lo que sí tenemos es un calendario internacional de eventos en toda Europa compartido por las diversas asociaciones napoleónicas, las cuales se invitan mutuamente a participar en algún evento.

Siempre haciendo coexistir la investigación con las experiencias, Brighouse pone el acento en una suerte de “empatía” entre las experiencias de las personas del pasado y las que en el presente desean ponerse en contacto con ellas. La construcción de un sentido colectivo es fundamental:

La recreación histórica es mucho más que un grupo de personas que se visten para “jugar” a la guerra. En realidad es la culminación de una etapa de estudio y aprendizaje del pasado que se lleva a un nuevo plano: el de la experiencia propia. Seguramente al pasear por algún museo cierta vez nos habremos preguntado cómo se sentiría la gente llevando esas ropas, esos zapatos, o cómo funcionaban esos artefactos o armas. Pues con la recreación histórica se hacen las réplicas de las cosas que hemos visto en museos y en libros, y al usarlas aprendemos cómo se desarrollaban las tareas cotidianas con esas ropas o esos instrumentos. [2006.]

Una recreación histórica de alguna batalla en particular debe seguir ciertas reglas para que sea de verdad una “recreación”; si no, se convierte en un circo, dice Brighouse:

Es por eso que los que hacemos el *re-enactment* intentamos que los uniformes, las armas y los detalles sean correctos, para así mostrar a los espectadores cómo se vivía y se interactuaba por aquellos tiempos. Detalles como el quitarse el reloj de la muñeca, porque no fue hasta 1915 cuando comenzó a ponerse de moda usarlo así. O los anteojos de sol, que en el 1800 era muy raro encontrarlos. Eran caros, pequeños y sólo había con cristales de color azul y verde. Cosas así que el público nota o luego comenta. [2006.]

Es evidente que ya no son el documento escrito, el libro, la narración discursiva los depositarios de la construcción de estos saberes historiográficos. Es por eso que los nuevos saberes históricos se manifiestan en la vida actual y presente de las personas: en los espacios públicos; los lugares en los que ocurrieron los hechos reales; los museos, etc. Los museos británicos y estadounidenses se han encargado de promover dentro de estos recintos un acceso al conocimiento del pasado vehiculado por un componente performático. La denominada *living history*, de cuño anglosajón, es una historia que se vuelve cuadros vivos. Jay Anderson, uno de los principales estudiosos de este tipo de recreación, la describe como un intento de algunos especialistas

por simular modos de vida de otras épocas; interpretar de la mejor manera el material cultural; probar una tesis arqueológica o datos etnográficos. Que los asistentes entiendan una cultura distinta, correspondiente a otro tiempo-espacio, y hacerlos participar en una experiencia de aprendizaje recreativa. Así, vestimenta, objetos, muebles históricos y personajes se movilizan en representaciones que articulan el saber extraído de la documentación histórica y la escenificación teatral.

La *living history* constituye un mosaico amplio de posibilidades en cuanto a metodologías, concepciones y vinculaciones institucionales. Además de los museos, los cuadros vivientes pueden llevarse a cabo en otros escenarios: las calles, los lugares en que ocurrieron los hechos del pasado... Otra posibilidad la ha presentado la denominada arqueología experimental, que tiene como propósito experimentar y contrastar las condiciones físicas del pasado con las que viven los hombres en el presente, y poner en cuestión, desnaturalizar, las experiencias que se dan por absolutas en la actualidad y que en el pasado pudieron ser muy distintas.

Curiosamente esta articulación entre saber histórico y ejecución ha sido acogida mayoritariamente por los museos y galerías. La temporalidad de la visita a un museo –que mucho depende del tiempo mismo de los usuarios, a diferencia de una representación teatral, que tiene principio y fin muy acotados– parece ser la plataforma interactiva más amable para compartir los saberes históricos. La interacción de las historias vivas con las vidas de los ciudadanos es la carta fuerte de este campo de saber que logra confrontar los cuerpos y materias del pasado con los cuerpos en el presente; que promueve un vínculo interactivo entre la representación y el usuario involucrando todos los sentidos y corporeidades a través de la construcción de escenarios y ambientes que permitan experimentar de cerca ciertas situaciones.

Para la construcción de estos ambientes en el museo es importante armar las redes entre el contexto personal (las motivaciones y expectativas previas de las personas), el contexto sociocultural y el contexto físico, que propone ciertos recorridos y condiciones de habitabilidad. Un ambiente construido con este enfoque ofrece un aprendizaje multidisciplinario en donde el usuario aprende de historia, botánica, arqueología, política, etc. Además, en términos de experiencia se busca la construcción de ambientes para que el público pueda tener un acceso multisensorial: que experimente la

dimensión física y espacial; que observe, escuche, olfatee, incluso deguste los componentes de una reconstrucción tridimensional del ambiente histórico.

La referencia a una categoría de la nueva historia, la llamada *cultura material*, adquiere un gran protagonismo en este contexto. Se busca compartir los diversos niveles de funcionalidad de los objetos: su función social, ideológica, simbólica, y también su utilidad manual. En el mejor de los casos y negociando con la conservación del patrimonio y de objetos verdaderamente valiosos, lo ideal es lograr el involucramiento kinestésico con los objetos reconstruidos.

Aunque –como ya afirmaba Mateer– la representación escénica ha acompañado desde tiempos inmemoriales a las narrativas históricas, la *living history* tiene sin duda el sello de lo contemporáneo que intenta generar una integración entre los usos del cuerpo y la construcción consciente de significados colectivos.

Laboratorio de reconstrucción como estrategia epistemológica

En el campo especializado del saber histórico, la *living history*, aunque es ampliamente considerada una herramienta educativa útil para la divulgación del conocimiento histórico entre los públicos no especializados, no posee del todo un estatus legítimo como medio de conocimiento para los especialistas, aunque actualmente se han empezado a considerar los beneficios de hacer una suerte de “laboratorio vivo” que permita una mayor comprensión de los hechos históricos.

La epistemología de esta área de estudio requiere que los investigadores realicen una investigación documental, sintética y analítica propiamente dicha, y que además formulen hipótesis; que generen suposiciones de conjunto que les permitan unir todos los elementos dentro de una representación: una suerte de ficción que produzca la *Gestalt* de los elementos.

De acuerdo con Cranton (2011), es posible que los historiadores dedicados a la *living history* interpreten de diversas maneras las relaciones entre los objetos y que construyan diversas hipótesis del pasado a fin de proponer diversas formas de presentación de los objetos para que el visitante los aprecie no de manera aislada, sino funcionando dentro del conjunto que se organiza de acuerdo con alguna interpretación. Se requiere de un enfoque

interdisciplinario para el estudio de la cultura material y la interpretación de los aspectos económicos, culturales, políticos, religiosos, etc. Para Cranton, la meta de un programa de historia viviente que involucre la dimensión objetiva es ponerla en el contexto de las relaciones históricas de producción: el esquema tecnológico, la maquinaria, las cantidades, los precios, así como las relaciones sociales de producción, el entrenamiento, la división del trabajo, el tiempo de trabajo, la paga, etc., dentro del cual la manipulación de la cultura material tuvo lugar. De esta manera se aportan elementos para entender la significación de las acciones y así compartir con los participantes los diferentes sentidos de los objetos: ¿por qué fueron creados? ¿Cuál fue el impulso original en el pasado?

La investigación para estas representaciones se ocupa a menudo en identificar las técnicas auténticas y en la recreación de herramientas y equipo de la época. Para producir conocimiento, o como estrategia educativa, la historia viviente o *re-enactment* tiene que asociar la investigación histórica y la interacción con la realidad física y corporal del periodo estudiado. No sólo se trata de sus atributos físicos o de su función simbólica y/o ideológica, sino de su nivel operativo, de las posibilidades de interacción kinestésica con él. La *living history* debe establecer una vinculación informada entre los objetos y el contexto de la representación.

El tiempo, el espacio de las conductas, el ajuste de las suposiciones a las condiciones reales (la ropa de la época, los artefactos, los sitios históricos, los roles de los personajes y los usos de tiempo y espacio propios del periodo en estudio) permiten ir probando qué tan coherentes pueden ser las hipótesis iniciales.

Llevar la información histórica al acto puede funcionar como un laboratorio en el que sea posible producir más conocimiento histórico a partir del ambiente construido. Es decir, probar una tesis arqueológica o generar datos para una etnografía poniendo en marcha los hechos y confrontando la coherencia de la investigación con las condiciones y posibilidades mismas de las acciones humanas.

Indudablemente, lo desconocido para el saber histórico es el pasado, un pasado que ya no existe y sobre el cual se formulan múltiples hipótesis en torno a lo ocurrido. Lo que realmente ocurrió es inaccesible como tal, pero la conversión del análisis histórico a un ambiente físico determinado es sin duda un juego de simulación que confronta a los actores e investigadores

con condiciones de interactividad física que a partir de una investigación escrita no se podrían cotejar.

Encontramos aquí la bisagra entre la investigación documental y analítica y la puesta en marcha de las acciones físicas que intentan restaurar ese pasado investigado, leído y analizado en conductas presentes y simuladas: el juego. Se trata de abordar la realidad matérica y la acción corporal como plataforma de formulación abductiva. El marco para la construcción de hipótesis parece estar relacionado con el azar de las lógicas prácticas, al que Matus (1998) nombra “técnica de juegos”. Si se trata de formular posibilidades del sentido práctico de un fenómeno dancístico a partir de documentos para su reconstrucción, es claro que se requerirá de ciertos criterios para la acción. Según Matus, el juego es la única posibilidad de lidiar con el cálculo de las interacciones posibles en un universo desconocido. Dentro del avance de la ciencia, la técnica práctica del juego ha mantenido su valor por su capacidad de enfrentar la complejidad de los procesos prácticos, mismos que son un enigma para el plano puro de la cognición.

La técnica de juegos se ha empleado –siempre de manera implícita– incluso en el arcaico entrenamiento de los hombres para la caza y la lucha. En esencia, todas estas prácticas buscan la *anticipación* en el universo de posibilidades que puede generar una situación futura para ser eficaces en el momento de la acción real. No se trata aquí simplemente de un proceso repetitivo, sino de la adquisición de un dominio para la *resolución de problemas* de ciertas situaciones: “La recursividad creativa o enredada es esencial para el cálculo interactivo. La inteligencia del hombre genera la creatividad humana, produce procesos creativos, pero no le permite predecir su propia capacidad de creación”. (Matus, 1998: 107.)

El *homo ludens*, la capacidad de juego en un sentido antropológico como dimensión cultural, es una estrategia deliberada de los hombres en cada época para construir sentidos en la acción misma. Podríamos considerar aquí al juego como la estrategia performática privilegiada de la reconstrucción histórica en sentido conductual.

Pero al hablar de técnica de juegos para la simulación y la anticipación de las acciones no nos referimos a un *corpus* homogéneo y localizado de prácticas. De hecho, las diversas áreas prácticas de la vida cultural emprenden estos procesos de simulación y anticipación con sus propios capitales culturales: el teatro para la representación escénica, la criminalística para dar

cuenta de la escena del crimen. La base del juego y la simulación es probar antes de actuar; ensayar; permitirnos hacer un cálculo de las interacciones posibles en procesos dentro de un ambiente no conocido. Puedo no conocer las posibles reacciones de un oponente en cierto tipo de conflicto pero sí ensayar las condiciones en un universo simulado, experimento que podrá aportar ideas sobre las virtuales respuestas:

...el juego es una técnica que permite transformar un problema de universo teórico desconocido en otro de universo práctico conocible que tiene cierto valor probabilístico. Si un proceso social no es repetitivo y no se rige por leyes de comportamiento que permitan predecir los movimientos y sus consecuencias, entonces podemos jugar. [...] La técnica de juegos o simulación humana no es una herramienta que surgió y evolucionó desde las ciencias o la teoría hacia la práctica, sino, por el contrario, viene desde la práctica hacia su desarrollo como técnica. [104.]

Para Matus el juego es una herramienta útil pero insegura en términos considerados científicos. Tan inseguro como todo cálculo sobre el futuro de algunos fenómenos sociales. Enuncia, sin embargo, algunas preguntas que deja abiertas la técnica de juegos como vehículo de *simulación* y *anticipación*:

¿Cuál es la representatividad de los juegos como simulación de un proceso determinado? ¿Cuán confiable es el universo práctico como base de un plan?

¿La representatividad de un juego es la pregunta clave, o, por el contrario, el falseamiento de la realidad por una sobreactuación de las capacidades del oponente puede ser también una experimentación eficaz para la planificación?

¿Cómo verificar la eficacia de las reglas del juego para crear condiciones similares a las del proceso real?

¿Cómo verificar si el jugador hace una buena, imaginativa y creativa representación del actor real? ¿Lo subrepresenta o lo sobrerrepresenta?

¿Cómo descubrir y tratar con las posibilidades que pueden aparecer en la realidad y no están comprendidas en el universo práctico porque tienen baja probabilidad de ocurrencia pero pueden producir un alto costo si se materializan?

La diversidad de juegos propone diversas lógicas y modos de probar y anticipar, de organizar las interacciones en situaciones específicas. En el caso de la *living history*, el tipo de juegos o técnicas prácticas que permiten vehicular hipótesis proceden muchas veces del ámbito teatral. En efecto, las técnicas teatrales proponen diferentes modos de interactuar con el análisis y el ambiente físico construido que se movilizan dependiendo de los propósitos de la reconstrucción.

El juego de interactividades presenta entonces muchas modalidades, de tal manera que la *living history* hace confluír dos paradigmas que en principio parecerían situarse en los polos opuestos: por un lado, el saber rigurosamente fundamentado de la *ciencia de la historia*, y por otro las *prácticas teatrales* con toda su carga lúdica de simulación: la conceptualización tradicional del saber histórico y la práctica teatral, vivencial y técnica.

Las técnicas teatrales han sido el vehículo de la performatividad de las narrativas históricas. Megan Meeter explica el papel de las técnicas de representación para montar y recrear la historia viva. El uso de técnicas puede ser problemático para los reconstructores, quienes tienen que pensar y posicionarse respecto de cómo articular la teatralización con la fidelidad a los documentos.

Para Cranton, los intérpretes o reconstructores son algo así como los guardianes y custodios de la tradición. La premisa fundamental de la construcción performática es que lo reconstruido debe estudiarse y preservarse, al parecer con la intención de conocerlo tal como solía ser en la medida de lo posible. Cranton expone ciertas técnicas de representación que suponen dos modalidades performativas con diferentes “reglas del juego”:

- Representación en primera persona. Se identifica con “el personaje” de las artes escénicas. Los actores se visten como los personajes de época y asumen ser ellos. Montados en su papel, actúan realizando actividades cotidianas y respondiendo a las preguntas de los visitantes en primera persona. La dificultad de esta técnica es lograr la credibilidad y matizar la mimesis: el modo de hablar, el modo de moverse del personaje de época. Es una vía exigente y costosa que rara vez se emplea.
- Representación en tercera persona. El intérprete se viste con ropas de época, pero actúa y se comunica con los participantes como persona del siglo XXI. No necesariamente se requiere de actores, así que maes-

tros o monitores pueden hacer la interpretación. Podríamos pensar que a partir de esta posición en tercera persona es posible incluir en la comunicación elementos de naturaleza contextual y con una perspectiva más analítica que un personaje de época no podría alcanzar a ver por su supuesta inmersión en la situación histórica real.

Por otra parte, el tipo de presentación teatral puede ser formal o informal. Las representaciones pueden darse como un evento escénico propiamente dicho en algún otro espacio del museo. El tiempo de estas representaciones deseablemente debe ser esporádico. Comunicación breve y efectiva en ciertos momentos de la visita al museo, con la intención de inspirar el aprendizaje: ambientes, discursos hablados, objetos, danza, habilidades.

Entre el rol en primera o tercera persona y la representación escénica o el uso de espacios informales los museos pueden encontrar modalidades combinatorias múltiples. Desde un purismo que sólo aceptaría la interpretación en primera persona como la única legítima y concentradora del sentido original de los significados del pasado hasta aquella en que la tercera persona pueda lograr más cercanía con un espectador.

En estas modalidades performativas encontramos que se ponen en juego las codificaciones sociales relativas a las distancias entre las personas. Edward T. Hall (2005) proponía la clasificación de cuatro distancias para observar el funcionamiento de la interacción social en diversas culturas: la distancia pública, la social, la personal y la íntima. Hall incluso asignaba un metraje entre los sujetos de acuerdo con cada distancia y de cómo se ponían en juego la mirada, el contacto físico, el volumen de voz, el aroma y la comodidad o incomodidad si se rebasaban ciertos límites en algunas situaciones. La clasificación de Hall, lejos de ser un patrón rígido de conductas y metros de distancia entre las personas, sugiere un marco para observar la variabilidad de las experiencias que pueden jugarse en la interacción colectiva, lo que permitirá revisar la comunicación en ciertas condiciones físicas y materiales entendidas como situaciones proxémicas correlativas a ciertos contenidos por transmitir. Tales situaciones tienen efectos en el contenido de la comunicación de la reconstrucción histórica, pues una u otras opciones pueden favorecer la veracidad historiográfica o la inmanencia de lo experiencial.

ARTE CONTEMPORÁNEO: NUEVA ARCHIVÍSTICA Y POSICIONAMIENTO SUBJETIVO

Parte de la tendencia que ocupa al arte contemporáneo es la de recuperar el pasado a partir de una operación autoconsciente. Ciertamente, en las sociedades actuales hay un ansia creciente de referencias del pasado:

Perdida la tradición y, por tanto, la transmisión del pasado; perdido el testamento que nos indicaba cuál era nuestra herencia y su valor, no hay ninguna herencia dada, recibida, sino que siempre nos vemos obligados a una apropiación reflexiva de nuestro legado. [Birulés, 2001: 167.]

Las tradiciones culturales hoy en día sólo pueden ser continuadas a través de una apropiación reflexiva. Los nexos sociales no se heredan: se busca crearlos.

“Si el final de la tradición señala a la vez la dificultad de conservar y de innovar, el deseo de adquirir memoria significa la voluntad expresa de añadir algo propio al mundo, de crear sentido.” (Birulés, 2001: 167.)

En los últimos años muchos artistas actúan como historiadores –afirma Hernández Navarro (2012)– y han transitado de la memoria a la Historia: dentro de su arte, se involucran en la disciplina histórica, y desde ahí producen visiones y modelos alternativos de comunicación del pasado. Proponen una nueva forma de historiografía que comienza a ser central en la década de los setenta atendiendo a los modos en que el pasado se representa:

Nos encontramos, entonces, con una práctica artística que –ya sea a través del archivo, de la colección, de la instalación audiovisual, del filme o de la fotografía– se interroga por la historia, planteando una nueva manera de dar cuenta del pasado. Detrás del archivero, del coleccionista o incluso del arqueólogo se sitúa, entonces, la figura del historiador. [39.]

El artista es un historiador que entiende el pasado como algo que está vivo, que influye en el presente y se reactiva en el presente.

Ahora bien, en el caso de las artes escénicas la recuperación del pasado habrá de distinguir entre esta tendencia contemporánea de recuperación del pasado y la operación necesaria y tradicional inherente a su soporte material, que es el intento reiterado desde hace siglos de preservar lo que puede perderse en el tiempo, sobre todo en el caso de las artes más efímeras: reconstruir respetuosamente ciertas obras para traerlas al presente con el afán fundamental de darlas a conocer, de hacerlas existentes. El requerimiento de la preservación tradicional de las obras coexiste actualmente con las nuevas tendencias autoconscientes de resignificación del pasado: ahora recuperar el pasado se juega entre recordar y reformular, por lo que podemos encontrar dos polos del trabajo de reconstrucción y preservación de lo que puede perderse y la apropiación del pasado en una creación del presente.

En la distancia entre recuperación-reconstrucción o apropiación del pasado se tejen las materialidades de las disciplinas artísticas y las intenciones del “traductor”: ¿qué caducidad, qué condiciones materiales proponen las diversas producciones artísticas? No es lo mismo recuperar una obra visual que un hecho de movimiento. Por otra parte, son diferentes las intencionalidades que mueven al traductor si pretende restaurar o recrear un trabajo; si entabla una lucha contra el paso del tiempo que deteriora algo que debería ser conservado o promueve una acción política que busca develar el ejercicio de poder concentrado en cierto objeto o suceso.

De este tejido entre materialidades y voluntades de traducción surgirá la problemática de la archivística en el arte contemporáneo, la cual, lejos de reducirse al trabajo sobre el archivo institucional, se verá convertida en un amplio marco de posibilidades categoriales y organizativas.

Materialidades e interpretación

Empecemos por revisar la composición métrica de lo traducible. En efecto, las prácticas de reconstrucción en el campo de las artes adquieren muy diversos perfiles, desde las que no requieren reconstruir sino restaurar objetos existentes hasta aquellas que precisan recrear sucesos que ocurrieron alguna vez pero que ya no existen. Todo depende de los sistemas de producción

artística vigentes en cada época, según los usos y costumbres en la utilización de las materialidades: sonido, acciones escénicas, tecnologías. La idea de restaurar o copiar no significa lo mismo en la arquitectura y en la danza. Sus plataformas matéricas tienen distintas cualidades de permanencia y triunfo por sobre el paso del tiempo y la degradación de sus materiales.

La relación entre un “original” y sus reproducciones e interpretaciones asume diversos sentidos y valoraciones dependiendo de las épocas y las áreas artísticas. El asunto de la copia se ha debatido intensamente como tema educativo, autoral y productivo: en esta época las copias del arte han asumido una categoría artística propia lejos de la connotación de ilegalidad que pudo haber tenido en algunas épocas.

En el campo de las artes visuales y plásticas, Hernández Martínez dice que la copia ha tenido ciertas funciones a lo largo de la historia del arte:

- La copia como sistema de instrucción de artistas, en la que se pedía a los alumnos que copiaran las obras de los grandes artistas, por ejemplo en el Renacimiento. “Se trataba tanto de adiestrar la mano del incipiente artista como de asegurarse la estricta transmisión de los estilos y códigos artísticos establecidos; de ahí que fuera tan importante la fidelidad respecto del original”. (Hernández Martínez, 2007: 20.)
- La copia de artista como una suerte de falsificación y engaño.
- La copia “controlada”. Ya en el siglo XX se difundió la copia de los impresionistas y posimpresionistas que buscaban un estatus legal o una certificación.
- Copia con fines de conservación, como es el caso de la restauración de las obras de arte que requieren que se rellenen ciertas lagunas: partes faltantes, zonas estropeadas... El debate está en si se “rellena” de manera discretamente similar al original para que no se distinga la sección restaurada o se añaden rellenos “neutros” que no pretendan imitar el original.
- Copias experimentales, que buscan recrear piezas desaparecidas a partir de una investigación histórica y técnica. Se busca generar un saber sobre los conocimientos tecnológicos del pasado. Dice Hernández sobre un proyecto de arqueología experimental del siglo XX cuyo objetivo era construir un castillo según ciertos planos arquitectónicos:

Un paso más allá lo constituye la experiencia puesta en marcha desde hace algunos años en Guédelon, Francia, donde desde 1997 se ha abierto una cantera medieval en la que se ponen en práctica los sistemas de construcción del siglo XIII a través de la recuperación de oficios y materiales desaparecidos. [27.]

Pues bien, la llamada “clonación arquitectónica” saca a la luz el asunto de la “autenticidad”, que participa de un fuerte debate en torno a los derechos de reconstruir. En un extremo se ubica la posición más cerrada, que aspira al respeto por la irreversibilidad de la historia en contra de la restauración y conservación del patrimonio. Es decir, que si la historia, el ambiente, los agentes climáticos destruyen un edificio, éste debe quedarse tal cual. Desde esta postura, la autenticidad es la suma de las etapas de la historia, la estratificación de tiempos que el monumento ha vivido desde su momento original hasta la época actual. Por supuesto que nuestra mirada actual condiciona nuestros juicios sobre el monumento.

En esta postura, Hernández recupera la idea del escritor español Félix de Azúa de que las reconstrucciones son simulacros que ocultan los verdaderos problemas de las ciudades, convirtiéndolas en escenografías para el consumo turístico y los habitantes.

Así, hay iniciativas que se oponen a la restauración y abogan por la conservación de las ruinas. Pero, con todo, se han seguido haciendo réplicas arquitectónicas y arqueológicas durante y ya pasado el siglo XX.

Por otro lado están las posturas mediadoras, que hacen recomendaciones a los proyectos de restauración en el que una intervención arquitectónica válida supone los siguientes aspectos:

- Debe revelar aspectos significativos del sitio.
- Sólo debe ocurrir cuando un sitio está incompleto.
- Debe vincularse a un uso o práctica significativos.
- Debe poner en evidencia la restauración. Nunca debe mimetizarse con el original.
- Debe aceptar que lo significativo del patrimonio puede cambiar con las épocas y en las diferentes culturas.

En el otro extremo está lo que Hernández denomina la *disneylandización*, que ha convocado a la construcción de múltiples edificios con estilos del

pasado histórico. La idea del “original” –dice Hernández– es algo que sólo tiene sentido en el mundo occidental. En el mundo oriental hay una cultura de la copia, un orgullo por poder copiar y poder continuar su pasado. En todo caso, ha habido matices en Occidente en referencia al sentido de la originalidad.

De hecho, en la mentalidad occidental fue un acontecimiento que a la idea de “auténtico” se le concedieran sentidos diversos: material, histórico, funcional, de estilo, de contexto, según la mirada cultural que la aborde. La autenticidad se torna algo complejo. La pregunta de más peso –según Hernández– es en qué punto una clonación puede transformar de manera significativa la realidad de las comunidades.

Otro es el caso de las artes escénicas y la música. La materialidad efímera existente en un tiempo y un espacio finitos de los trabajos artísticos en esta disciplina habla de la constante necesidad de hallar medios que permitan reproducirlos una y otra vez. El capital estético de estas disciplinas requiere de elementos mediadores que permitan la restauración de la conducta y la preservación del “patrimonio estético” con fines educativos, escénicos e investigativos.

En la música, el teatro y la danza occidentales se ha hecho necesaria la *historically informed performance* (Pérez Royo, 2010), relacionada con el hecho mismo de que la ejecución de obras antiguas requiere de una investigación en los materiales documentales, notaciones, información general, que son soporte de futuras interpretaciones. Estos materiales, producidos generalmente a partir del Renacimiento por las condiciones de los campos artísticos en naciente constitución y todo el imaginario de la mente ilustrada por venir, dejó para los tiempos futuros materiales “primarios”, obras escritas, notaciones, y también algunos legados transmitidos cuerpo a cuerpo que constituyen el archivo de movimiento que no siempre es rastreable. No obstante, tener la obra notada no supone un paso automático a su rescate fiel: el paso de la partitura a la ejecución sonora, por ejemplo, tiene que ver con el estudio de las preferencias estilísticas de la época de origen, con la reconstrucción de los instrumentos reales, etc. Es decir, pasar del escrito a la ejecución requiere de un proceso de investigación sistemático, de la reconstrucción material y la conducta restaurada.

En el caso de las danzas, tanto la conservación de un repertorio como la investigación histórica y la apropiación de obras para la creación presente

parten de la misma situación archivística: es bien sabido el problema de la escasez de documentos en historia de la danza, sobre todo antes de la aparición del registro videográfico, por lo que en la reconstrucción dancística la danza misma se juega el estatus de su propia existencia pasada: ¿qué fue en realidad lo que existió? En buena parte de las danzas de la historia parece vital rescatar incluso la más mínima porción documental fiel a estos hechos perdidos en el tiempo a partir de los fragmentos e indicios que sea posible localizar.

Pero así como está la investigación histórica, la cual se ocupa de recuperar piezas de un espacio-tiempo remoto que, quizá por su lejanía, busca conocerlas en sus dimensiones tanto contextuales como estéticas y técnicas, en el otro extremo se halla el concepto contemporáneo de re-posición, en el que generalmente se incluye el cuestionamiento de las premisas de producción de la obra repuesta y la distancia que media entre aquéllas y las del creador actual (apropiación, posproducción, reciclaje, reconstrucción o *détournement*): una puesta en evidencia de la distancia entre la obra-fuente y la interpretación del repositor.

Lo interesante de la inclinación contemporánea a recuperar el pasado es que hace emerger el propio arsenal memorístico del creador y el diálogo libre y propositivo con el material del pasado:

...los materiales de la historia del arte aparecen disponibles, utilizables en cuanto signos simples que son, como desvitalizados por la separación de las significaciones ideológicas que justificaron su aparición en un momento preciso de la Historia, respondiendo a una situación específica. [Bourriaud, 2009: 52.]

En el terreno del cine y las artes visuales, el denominado “apropiacionismo” ocurre a partir de la reedición y resignificación de ciertas obras para generar una producción artística contemporánea. En artes plásticas y cine suele tomarse una pieza del pasado para “malinterpretarla”, para tergiversar su sentido original de acuerdo con alguna lógica crítica que cuestiona y pone en evidencia los códigos presentes en el material original.

Para Juan Martín Prada (2001), se vuelve “objeto de arte” la investigación en torno al hacer del arte, su producción, distribución y recepción. En efecto, el apropiacionismo artístico, caracterizado por la recuperación de piezas del pasado, traslada al centro de la creación y la investigación lo

que antes se concebía como externo: las distribuciones, las condiciones del consumo. Sin embargo –dice Prada– es importante distinguir un apropiacionismo conservador, “una frívola y acrítica estética referencial e historicista, comprometida exclusivamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido, desplazado en el tiempo” (1), de un apropiacionismo crítico, que va más allá de la recuperación de estilos, formas estéticas e imágenes del pasado para preguntarse y operar sobre su reubicación contextual.

El apropiacionismo exige

...una reflexión sobre los elementos de mediación de la obra de arte y sobre los modos de inserción en el discurso institucional e histórico, un desplazamiento de la atención crítica de las obras de arte individuales hacia sus marcos institucionales. Una crítica, obviamente, orientada no a averiguar verdad histórica o estética alguna, sino a investigar los intereses políticos y económicos a los que ésta sirve. No se trata de proponer una nueva metodología de análisis histórico de las obras de arte, sino de analizar cómo la investigación de los modos de operación de estos métodos en la determinación de los procesos de recepción e interpretación de las obras de arte se constituye en una forma de producción artística, en una nueva vía para la creación. [Prada, 2001: 9.]

La atención del espectador se desplaza de la obra a sus contextos. Esto le permite interactuar y cuestionar la producción y el manejo del arte. Podemos ver que el artista también se vuelve curador.

Prada pone en el tablero el concepto de repetición como asociada a la idea de reproducción y representación. Si la reproducción intenta localizar el sentido que cierta obra tenía en su tiempo y lugar de origen, la repetición, lejos de preocuparse por la cuestión del original, se enfoca en la pérdida que se produce con cada repetición, más centrada en el modo de interpretar que en una supuesta conservación del significado “original”. En este caso se efectúa una operación de posicionamiento del creador frente a la obra apropiada, explicitando las distancias, los márgenes, las coincidencias y diferencias.

El mito del origen, del original y de la autenticidad queda aquí fuertemente cuestionado en la medida en que al parecer todo discurso emitido por un agente será permanentemente interpretado –entre recuperado y apropiado– por el lector subsecuente, y así en lo sucesivo:

Las palabras mismas no son otra cosa que interpretaciones, y a lo largo de su historia ellas interpretan antes de ser signos, y no significan finalmente porque no son otra cosa que interpretaciones esenciales. [...] Esto es también lo que dice Nietzsche cuando afirma que las palabras han sido inventadas siempre por las clases superiores. Ellas no indican un significado: imponen una interpretación [...] hay interpretaciones porque nunca deja de haber por encima de todo lo que habla el gran tejido de las interpretaciones violentas. Es por esa razón que hay signos que nos prescriben la interpretación de su interpretación, que nos prescriben invertirlos como signos. [Foucault, 1981: 148.]

Accedemos de manera permanente a la interpretación de la interpretación, en la que el “original” se pierde en la inmensidad de los tiempos.

A diferencia de las artes plásticas y visuales, cuyos materiales físicos son más estables, en las artes escénicas perseguir esta cadena de interpretaciones ha sido la tarea permanente de los hacedores escénicos y performáticos, en el sentido de que, a falta de las piezas propiamente dichas, el conocimiento de su hacer procede del seguimiento procesual mediante la restauración de la conducta, de las múltiples versiones de una pieza teatral, de ciertas danzas o de algún acontecimiento celebratorio.

La archivística revisitada

Ya sea para reconstruir o para apropiarse, la investigación de las danzas a través de sus materiales y documentos intermedios propone el uso de estrategias de saber y de hacer que permitan la re-presentación de un hecho tridimensional, lo cual constituye un paradigma de investigación-creación, un interesante complejo epistemológico vigente en la investigación artística contemporánea.

Para José Antonio Sánchez, lo que se produce ahora –como lo que él llama investigación-creación de las artes– involucra una amplia gama de tareas teórico-prácticas: los estudios sobre técnicas de improvisación; la reconstrucción de artes del pasado y el trabajo de archivo (búsqueda, generación, interpretación); la exploración y transformación de los mismos materiales; los ejercicios de traducción o transcreación de lenguajes, etc. Todo ello –indica Sánchez– tiende a articular los saberes académicos con los quehaceres

artísticos; a vincular en un espacio intermedio los intereses prácticos y los intereses documentales con finalidades historiográficas. Para este autor, sin duda, la historiografía de las artes escénicas por lo general toma prestado de la historiografía de la historia del arte y de la literatura muchos de sus recursos, y construye un campo fértil para el surgimiento de nuevas metodologías y estrategias de investigación que no se centran en la estabilidad del documento.

En la actualidad la investigación de las artes tiene mucho que aportar a lo académico, y este aporte tendrá que ver, sin duda alguna, con su puesta en juego; con la dimensión temporal de la restauración de la conducta en la que se plantean anticipaciones en acción ante situaciones prácticas y vividas posibles.

Pero hemos hablado de *archivo* de una manera bastante libre y es importante precisar ahora el sentido que le estamos dando. En el sentido más tradicional, procedente del arte de la memoria de los griegos como inicio de una tradición hermenéutica, la archivística está considerada como ciencia auxiliar de la historia a partir del siglo XIX, ciencia auxiliar de la administración a principios del XX y en la actualidad fundamento de las ciencias de la información. En estos ámbitos se le ha asignado la tarea de conservar, administrar, clasificar, ordenar e interpretar, y con ello brindar un servicio a la sociedad. Es una teoría científica y también una técnica que ha desarrollado instrumentos de descripción y sistemas de clasificación. Necesariamente usa instrumentos de comunicación materiales que constituyen los documentos y genera sistemas de almacenaje.

Para Rodríguez López, según la Escuela Nacional de Chartes se define a la archivística como “ciencia que estudia los principios y procedimientos metódicos empleados en la conservación de documentos de archivo, permitiendo asegurar la representación de derechos, intereses y de la memoria de las personas morales y físicas”. (2006: 384.)

Indudablemente –diría Foucault–, este sentido del archivo está fuertemente ligado a la instauración de la modernidad disciplinaria occidental y a las formas de control propias de este dispositivo histórico.

La pregunta aquí es cuáles son el contenido, el tipo de documentos, los instrumentos materiales, los modos de clasificación y almacenaje para el archivo de las danzas. En diversos centros de documentación del mundo existen las taxonomías convencionales de los archivos similares a las de otras

áreas de saber: bibliotecas, hemerotecas, videotecas, etc., pero en sí misma esa clasificación recupera ciertamente sólo fragmentos del fenómeno. Quizás haya una proliferación de discursos, enunciados y datos, pero no aquellos que enuncian la materialidad misma de la danza, a excepción de danzas de las cuales todavía existen manifestaciones relacionadas de algún modo de manera temporal, espacial, social y/o kinética que hemos denominado “archivo de movimiento”.

El archivo dancístico muchas veces no alberga en un primer momento su materialidad básica: el movimiento corporal. De manera que se requiere en la mayor parte de los casos de traducir los enunciados producidos en otros materiales (video, fotografía, testimonios, objetos, etc.). Por eso es interesante el planteamiento de Victoria Pérez Royo cuando se pregunta:

...¿qué es conveniente preservar de una obra, cuáles son los productos generados a lo largo de todo un proceso de creación que se consideran relevantes para recoger su esencia? ¿El producto final? ¿La partitura coreográfica (siempre y cuando la haya)? ¿Las notas y apuntes del coreógrafo, de los bailarines, del escenógrafo, de todos ellos? ¿Entrevistas, diarios, recortes de prensa, trípticos informativos? ¿Grabaciones de video, capturas de movimiento con tecnología digital? Y sobre todo, ¿qué hacer cuando se trata de piezas que se crearon con una vocación netamente efímera, como por ejemplo las improvisaciones? [2010.]

Revisando diversos trabajos sobre reconstrucción de danzas, aquellos intentos por recuperar en la medida de lo posible el “original”, sean danzas escénicas, sociales o tradicionales, encontramos algunos parámetros de rastreo más o menos constantes:

- El objetivo fundamental es recuperar la tradición tratando de acortar la distancia temporal de las danzas por reconstruir respecto del presente del reconstructor.
- Se busca el conocimiento del entorno sociocultural que produjo las danzas y sus modificaciones.
- Se acopia documentación que se refiere a la estructura interna de la danza, como partituras, notaciones, documentos que hablen de la estructura general.

- Se trata de obtener testimonios de los hacedores: músicos, bailarines, creadores, participantes.
- Se busca el descubrimiento del “origen”: dónde se bailó por “primera vez”, para adquirir una cierta conciencia de las transformaciones a lo largo del tiempo y hacer una elección de cómo reejecutarla.
- Se realiza un contraste, mediante la restauración de la conducta, con las danzas actuales relacionadas: ¿qué tienen que ver con las antiguas?
- Se ensaya corporalmente cómo podría haber sido la danza mediante la ejecución, la prueba y la experimentación de diseños espaciales; acciones de movimiento; relación del movimiento con el acompañamiento musical; la relación entre los participantes: sus roles, sus accesorios, su vestimenta.

Así, en el caso de las danzas el material archivístico es multimedia hasta el punto de incluir la corporeidad del reconstructor. La construcción del archivo es doblemente una cuestión subjetiva aun en los intentos más fieles de recuperación. A partir de la documentación disponible la tarea fundamental es restituir la sustancia kinética, por lo que la organización de los archivos para la reconstrucción de las danzas incluye materiales de movimiento, “documentos” de restauración de la conducta.

De ahí que nos sea más útil y esclarecedora la noción de archivo de Foucault, que para este autor se sitúa en el pliegue de las prácticas discursivas y las relaciones de poder que permiten esa posibilidad de enunciación.

El archivo, dice Foucault,

Puede definirse como el sistema general de la formación y transformación institucional de los enunciados [1985: 223]. Las prácticas institucionales de transcripción y reinscripción de los enunciados en la escritura implican que los enunciados obedezcan –más que a un orden físico espacio-temporal– al régimen de una materialidad institucional. Éste define *posibilidades de reinscripción y de transcripción* [173] y también umbrales y límites paradigmáticos. El archivo como entidad virtual diseña un proceso y una práctica a partir de la *lengua* como estructura de frases posibles y *corpus* de éstas. El archivo es una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados ofrecidos al tratamiento [...]

haciendo aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es *el sistema general de la formación y transformación de los enunciados*. [221.] [Tani, 2004: 6.]

Si para conocer el pasado hay que atender a las reglas organizadoras de las prácticas discursivas que hacen que ciertos objetos existan y que lo hagan de cierta manera, lejos estamos ya de tener que preocuparnos por la transparencia u opacidad de los documentos como detentadores de verdades.

Volvemos aquí con la esteticidad de la enunciación. Los enunciados pueden tener ciertos soportes materiales: objetos, espacios, acciones, interacciones que se organizan según las reglas de enunciación que los hacen “aparecer” como realidades materiales: hay zonas de un objeto físico que al enunciarse ponen en evidencia cierto ángulo del objeto que no podría ser visible para otra época, para otros grupos sociales.

Foucault considera impensable la práctica discursiva sin tomar en cuenta los estratos no discursivos: la relación con los procesos económicos, institucionales, políticos y culturales con sus debates de poder no están en el fuera de la enunciación sino en su límite, en la frontera de lo que puede ser dicho o no, de ahí que marquen las reglas de formación de enunciados, modos de enunciar, modos de construir objetos, elecciones temáticas y la manera en que los enunciados mismos se relacionan con ciertos soportes materiales: deducciones, interpretaciones, relatos biográficos, analogías, estadísticas. Entonces es importante, ante los enunciados, preguntarse: ¿quién habla? ¿Desde qué lugar institucional? ¿Qué papel desempeña tal discurso en cierto campo económico, político social, cultural, etc.? Para la historia de la danza, los indicios, las huellas, el tratado de danza, o la cadena generacional en torno a un fenómeno dancístico, indican diversas prácticas discursivas y diversas naturalezas de archivos.

Así, aquellos materiales de enunciación que las diversas épocas y grupos sociales hicieron visibles hablan de significaciones, usos y tejidos sociales en torno a la producción y distribución de las danzas. El enunciado supone aquello que puede ser visible y aquello que no puede verse; selecciona un ángulo de lo real y deja fuera otro. La enunciación –discursiva, gráfica, kinética, arquitectónica, lingüística– de cada época es testigo de su horizonte de visibilidad, es decir, las interpretaciones de lo real que son posibles en un momento dado. La discursividad de las diferentes épocas se vierte en los

modos de formar recuperables por el historiador (¿la danza se representa de alguna manera? ¿Se habla de ella siquiera? ¿Se habla del cuerpo y/o se dibuja el cuerpo? ¿En qué materiales el saber del movimiento se convierte en enunciado en una época determinada? ¿Se escribe el movimiento o sólo se transmite por generaciones, o ni siquiera se transmitía en cierto momento?)

El archivo está inserto en el horizonte de posibilidades de la enunciación: así como hay tratados de danza procedentes de los siglos XV y XVI, como *De arte saltandi et choreas ducendi* (1451), de Domenico da Piacenza, o la *Orchésographie* (1589), de Thoinot Arbeau, en los que se detallan profusamente pasos y bailes, existen otras danzas que sólo han sido enunciadas en materialidades corporales y sólo en las corporeidades de los alumnos de ciertos maestros.

En el otro extremo, el archivo que compete a la recuperación del pasado por parte de los apropiacionistas se sitúa en otro ámbito del deseo: no se conciben las obras origen como “obras acabadas”, sino como materiales que “no han terminado de hablar” al servicio de una nueva obra artística. Se trata de dar significado al presente con ayuda del pasado, lo cual compete más a la creación artística que trata de una manera singular los eventos del pasado. La interpretación de los documentos depende más de las taxonomías propuestas por el imaginario del artista que de la naturaleza de los materiales documentales y otros criterios de la archivística tradicional.

A través de Sara Guasch (2005) podemos acceder a la tendencia del arte contemporáneo, que inicia un poco más atrás: a principios del siglo XX la modernidad reorienta la representación y la experiencia del espacio-tiempo. Walter Benjamin, con su *Acades Project*, inicia una tarea de archivo como acumulación de fichas, en donde se alternan documentos autobiográficos con citas, fragmentos yuxtapuestos en general. Se trata de un proyecto abierto como álbum con hojas móviles y registros en carpetas temporales que puede tener múltiples combinaciones en treinta y seis categorías, por ejemplo, aburrimiento, catacumbas, publicidad, teoría del progreso, Baudelaire, etc., identificadas con colores y con cuarenta y seis fotograbados. El concepto de pasado o de historia para Benjamin parte de metáforas espaciales. No es ya una historia basada en la linealidad, sino una dialécticidad.

Y en los años setenta se empieza a considerar la obra como archivo, entendido como un complejo de información y una lógica de organización que

hacen coexistir materiales de distinta naturaleza (imágenes, objetos, textos) lejos de toda progresión, con ciertos patrones insólitos de organización.

El arte contemporáneo ha asignado otro horizonte de posibilidades al archivo que dialoga con el pasado fuera de los requerimientos de las instituciones modernas. El pasado se vuelve más privado; más una propiedad de los sujetos que un deber social de conservación de la memoria “institucional”.

Entre otros ejemplos, Guasch describe también la obra de Aby Warnurg, quien tras ser dado de alta de una clínica psiquiátrica en 1925 empezó a trabajar en un archivo visual y temático: *Atlas Mnemosyne*. Inspirado en el ensayo del biólogo Richard Semon sobre la memoria como inscripción, acuña el término “dinamograma” (engrama mnemónico, teoría de la empatía y ciertos gestos que usan la misma fórmula del *pathos*) con ayuda del símbolo visual. Así, Warnurg logra conjuntos de imágenes con ciertos motivos recurrentes de gestos y expresiones corporales, desde grandes maestros de la pintura hasta copias de otros artistas, sarcófagos del siglo XVII, imágenes decorativas y de tecnología, periódicos, ciencia, etc. Todas –detalla Guasch–, organizadas en grupos y de acuerdo con ciertas relaciones visuales.

Para Guasch el concepto de archivo es un dispositivo de almacenamiento de la memoria cultural según afinidades morfológicas, semánticas, etcétera: no sólo *coleccionar*, sino *interpretar* la memoria por medio de representaciones fotográficas.

Asimismo, Guasch describe el trabajo de Auguste Sander, quien organizó una serie de fotografías de categorías sociales y profesionales. No sólo son los retratos, sino su manera de presentarlos, como en el caso del “Archivo fotográfico de ciudadanos del siglo XX”, el cual agrupa las fotografías en cuarenta y cinco portafolios, cada uno con doce fotos:

...retratos de hombres de la Democracia de Weimar en siete categorías: agricultores, comerciantes específicos, mujer, clases y profesiones, artistas, “la ciudad” y “los últimos hombres” (el cero de la vida, el cero de la existencia; los hombres insensatos, enfermos, ciegos o muertos). Se trata de un “retrato colectivo” en el que todo se clasifica, se organiza, se colecciona en categorías de clase social y profesión diferente. La especie humana se repite constantemente, y es dentro de esta repetición donde alcanzamos a descubrir las diferencias. Por ejemplo, en la categoría de “artistas” se incluye al pintor, al músico, al poeta, al compositor, y

cada una de estas pequeñas subunidades metódicas (y diferenciaciones) son las que implican la redefinición de sus significados. [Guasch, 2005: 165.]

Ahora bien, después de revisar estos ejemplos la pregunta es: ¿qué justifica la categorización, digamos “arbitraria”, de estratos y campos, documentos y materiales? Al contemplar la producción artística actual y su peculiar trabajo de archivo es imposible no pensar en su cercanía con aquella tan citada frase de Borges con la que Foucault inicia *Las palabras y las cosas* (1966):

Este libro nació de un texto de Borges: de la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía–, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita: “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como un encanto exótico de otro pensamiento es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*. [2002: 1.]

En el contexto del arte actual, tal clasificación de animales sería un archivo idóneo para una producción creativa. Entonces, si para Foucault el archivo es el sistema que rige la aparición de enunciados (los hechos, los acontecimientos del lenguaje; aquello que puede ser pensado, hecho y dicho en cierto momento histórico), podemos pensar que la apertura archivística, el permiso para proponer taxonomías insólitas entre diversos ámbitos, abre un universo infinito para la producción artística de nuestro tiempo, por lo que se hace cada vez más necesario encontrar esquemas de pensamiento que permitan entender tanta diversidad. En suma, una apertura incondicional a la comprensión de muchas formas de categorización e interpretación: la aceptación del deseo y del punto de partida muy particular de los productores en la actualidad.

El artista como historiador y las operaciones de interpretación

Ahora bien, ¿qué se pretende en general con este trabajo tan libre sobre el archivo? Es decir, ¿qué tipo de *trabajo historiográfico-artístico* se operará sobre los documentos? Si bien la taxonomía y la subjetivación de los criterios categoriales se abren a muchas posibilidades con estos nuevos usos archivísticos que los artistas ejercen, surgen muchas aristas en torno a la reflexión histórico-estética. Se abre un punto de fuga para las prácticas de recreación artística del pasado en el presente; la producción de eventos, sucesos, objetos.

Para Hernández Navarro (2012), en este espacio intermedio entre la creación artística y la historiografía surge el ámbito de la *memoria* como término general, abarcador, recuerdo no reglamentado del pasado, construcción social del conocimiento más allá de las historias oficiales en las que laten lo afectivo, el trauma, el recuerdo, el olvido, la pérdida, la nostalgia, el pasado que afecta el presente, y que se transmiten por contacto. El artista suele abrir la historiografía a la irrupción de la memoria menos que a las metodologías historiográficas. Muchas veces se consideran como opuestas Historia y Memoria, una como visión disciplinaria, objetiva y oficial del pasado; la otra como la llaga subjetiva de los recuerdos del pasado. El asunto es que la línea divisoria no es tan clara. Dice Hernández Navarro que la teoría de la historia de Benjamin promueve una historiografía penetrada por la memoria: relación afectiva del sujeto con el pasado; rescate del olvido, no autoritarismo; apertura del tiempo:

Ésta es la noción de Historia que me interesa resaltar aquí: un campo de saber, métodos y preguntas, pero también un sentido del tiempo cercano a la memoria y a la transformación del tiempo. Si entendemos las cosas de esta manera, podremos plantearnos que un gran número de prácticas que llamamos de memoria se adentran en el ámbito de la Historia y que ciertos “actos de memoria” también podrían ser considerados “actos de Historia”. [2012: 31.]

Aquí es donde el autor sugiere una dimensión del *tratamiento historiográfico* que por un lado es *memorístico* y por otro, diríamos, *estético*: la memoria no se escribe en papel sino en materias, acciones, texturas, situaciones. Esta dimensión estética parece ser la estrategia que las artes pueden aportar al

saber histórico. Esta puesta en juego de conductas y objetos que expresan el recuerdo dentro de la dimensión de la topografía social.

En efecto, artísticamente la escritura de la historia se hace mediante objetos, acciones efímeras, imágenes, textos, sonidos, documentos del pasado, etc., que materializan el pasado en el presente. Esos materiales son posproducidos, montados e integrados a la obra. Los artistas trabajan con *ready mades* históricos que usan estrategias para traer el pasado al presente: lo hacen visible, lo exponen.

Mediante algunos ejemplos quizá sea más adecuado describir cómo funcionan las *operaciones artístico-historigráficas*, es decir, estrategias historiográficas que desbordan el tratamiento conceptual de los documentos para volverlos imagen, objeto, hecho, arquitectura, movimiento, etcétera.

Dice Hernández Navarro sobre las apuestas actuales del artista-historiador:

Nos encontramos, entonces, con una práctica artística que –ya sea a través del archivo, de la colección, de la instalación audiovisual, del filme o de la fotografía– se interroga por la historia, planteando una nueva manera de dar cuenta del pasado. Detrás del archivista, del coleccionista o incluso del arqueólogo se sitúa, entonces, la figura del historiador. Un historiador que, a través de esta “nueva historiografía”, va más allá de las formas establecidas de escribir historia. [40.]

Por ejemplo, el trabajo de Ximena Labra –artista visual mexicana nacida en el Distrito Federal en 1972– “Tlatelolco 1968/2008 (Tlatelolco Public Space Odyssey)” es a la vez una muestra de la capacidad del arte para resignificar los hechos del pasado y una estrategia historiográfica particular para hablar de un episodio de la historia mexicana. En el archivo de Labra el documento central es la placa en memoria de las víctimas del ’68 en la Plaza de Tlatelolco. Dice Cuauhtémoc Medina:

Ya hemos hablado del fracaso artístico e histórico inherente del monumento existente a las víctimas de 1968. Parecería imposible que la placa que actualmente conmemora a los muertos en la Plaza de Tlatelolco llegara alguna vez a activar la memoria social de 1968, especialmente teniendo en cuenta el extraordinario deterioro del conjunto habitacional en el que se encuentra.

[http://www.ximenalabra.com/proyecto1.php?id_proyecto=45]

Labra se da a la tarea de reproducir esta obra escultórica que parece haber perdido el sentido de no olvidar lo terrible de esos eventos. La escultura se reproduce tres veces en fibra de vidrio, y se eligen varios espacios en la ciudad de México para llevarla a los ciudadanos, ya que los ciudadanos no van a la escultura. Sitúa durante dos meses las esculturas en cuatro puntos de la ciudad: Zócalo capitalino, Monumento a la Revolución, estación del metro Insurgentes, Palacio de Bellas Artes. Labra se convierte en una suerte de arqueóloga-historiadora que investiga el modo de producción de la escultura, y le añade, entre otras cosas, una investigación sobre las técnicas escultóricas precolombinas.

Las prácticas de archivo están incluidas en esta tarea pero no son el objetivo. El artista como historiador va más allá de su tarea archivística para invitar a pensar y dar sentido a las colecciones. En este tenor, la apuesta historiográfica de Labra es la migración física de la escultura que funciona como materializadora de la vocación de recuerdo y la denuncia del sentido ausente de la pieza que ya nadie parece relacionar con los hechos: la escultura era prácticamente una lápida; representaba la muerte de muchos jóvenes, un hecho sangriento. Migración física como recurso historiográfico, Ximena Labra propone al arte como la posibilidad de recordar de otro modo, diferente del establecido. Activar cuerpo, espacio, temporalidad, objetos, documentos, en actos de memoria que reinscriben el pasado en el presente. Los artistas-historiadores suelen producir *performances* de la memoria mediante la materialización, actualización, repetición del recuerdo: escrituras performativas realizadas desde la afectividad.

La propuesta de Ximena Labra plantea también otra temporalidad distinta a la de la historia oficial. Escribe espacialmente de acuerdo con una temporalidad no lineal, no cerrada, apelando a la relación afectiva de los sujetos con el pasado que afecta el presente. Apuesta por la conexión de energías entre un pasado trágico, los afectos que se movieron ahí y los afectos del presente circulantes en espacios diversos.

Si el artista se comporta como historiador empleando imágenes y objetos para formular preguntas y promover modos alternativos de comunicación del pasado, la migración espacial de la escultura de Labra también funciona como hipótesis: ¿y si se lleva a muchos lados, las personas recordarán?

Otro caso es el de Marina Abramovic (Yugoslavia, 1946). Su obra *Balkan baroque* (1997), a decir de Isabel Genovés (2012),

Se desarrolla en un espacio en penumbra. La única luz proviene de tres pantallas en las que aparecen los padres de la artista en silencio, y ella misma recitando un informe sobre las ratas-lobo. Todo esto se alterna con bailes y canciones de su infancia. En un rincón, sentada sobre una montaña de huesos, más de dos mil kilos, se encuentra Abramovic. Que como una madre va limpiando los huesos que todavía conservan carne pegada, casi putrefacta. Los va lavando obsesivamente y ensimismada. Es conmovedor verla. Es la denuncia de la artista de la guerra de los Balcanes; expresa su dolor y denuncia la violencia de la guerra por religión y nacionalismo.

[<http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/marina-abramovic-la-artista-de-su-propio-cuerpo/>]

La memoria de la “abuela del *performance*”, la serbia Abramovic, recupera las sensaciones más subjetivas y emocionales del horror de la guerra en su país, que ella revive al actuar sobre los huesos, percibiendo el aroma y la textura de la carne cruda entre sus dedos, ligada a sus recuerdos como parte de una familia inserta en una nación desgarrada por la muerte y la violencia.

Más allá de una narrativa discursiva sobre la historia serbia, para Abramovic es clara la necesidad de recuperar su identidad familiar nacional a través de los retratos de sus padres, de los cantos de su tierra natal, y denunciar a través de estímulos crudos –como el aroma de la carne– el sufrimiento de su país, quizá pensando en muchas familias como la de ella, padres e hijos que tuvieron que vivir esa situación.

Vemos en estos ejemplos cierto tipo de estrategias estéticas para trabajar el archivo:

- Consolidación de las interpretaciones historiográficas a través de operaciones productivas; de resultados visuales, performáticos. El artista convierte el documento, la idea, en una selección visual, en un objeto, en un suceso, en una acción corporal.
- La intervención de la memoria como la capacidad de traducir el documento más impersonal y neutro en un hecho estético filtrado por la corporeidad e intimidad del recuerdo del artista-investigador. La memoria procesa la abstracción de las narrativas historiográficas colectivas en ciertas materialidades de salida que albergan afectividades particulares.

Se trata de lo que podríamos llamar *estrategia historiográfica estética*: transponer la documentación histórica a resoluciones matéricas y conductuales mediante el filtro de la memoria. Los actos de la memoria actualizan el pasado a través de *performances*. La memoria es lugar de contacto entre pasado y presente, y se constituye a través de los actos: es algo vivo. Lo personal atraviesa por tiempos colectivos; los afectos desmontan los modos autoritarios y abstractos de contar el pasado.

El artista emplea recursos que diversifican la estética de la presentación de los hechos del pasado. Los artistas “materializan la memoria” de un modo distinto al del historiador. El evento, la imagen, el documento y el monumento entretejen pasado y presente. Resisten a los modos hegemónicos de la memoria oficial, y constituyen una contramemoria que denuncia la dominación y la exclusión inaceptables.

El arte contemporáneo promueve nueva producción de sentidos: la pérdida de la tradición ha ayudado a hacer proliferar los lugares desde donde se pueda establecer una relación con el pasado. Los hechos del pasado ahora sugieren siempre que pueden ser interpretados de otra manera, quizá para buscar en ese pasado promesas que no se cumplieron, proyectos que quedaron truncos o la oportunidad de procesar las pérdidas sin el peso de las heridas.

Ambas actitudes ponen en juego la responsabilidad de la memoria y la necesidad de hablar y reflexionar sobre las inquietudes de lo que sucedió. La interpretación del pasado está conectada con la posibilidad de hacer crítica del propio tiempo:

La mirada del pasado cambia el presente; y, de esta manera, nos aleja de la vivencia de un presente absoluto, idéntico a sí mismo y, a la vez, sin grosor, sin proyectos ni memoria y, por tanto, con un futuro supuestamente homogéneo con el presente, un presente que tal vez por eso mismo se puede mantener durante cierto tiempo pero que nunca se puede rejuvenecer. [Birulés: 185.]

La producción de nuevos sentidos, sin duda, surge de una hermenéutica vital guiada por el deseo que traspone y traduce de mil modos los insumos documentales en ciertos resultados. En efecto, las estrategias estético-historiográficas resguardan un proceso más complejo. La gama de posibilidades interpretativas inicia en la constitución misma de un archivo y sigue después

en su tratamiento hipotético e historiográfico. En efecto, para el caso de la reconstrucción de danzas, tanto las reconstrucciones que buscan la fidelidad, la verdad de las cosas, como los procesos de apropiación que buscan generar otra cosa distinta de la “original”, se mueven dentro de la tensión entre la “verdad” del “origen” y la propuesta diferencial de la interpretación. En un extremo, el respeto al original es el objetivo, y, en el otro, es necesario evidenciar la diferencia entre el apropiacionista y lo apropiado. Sin duda es el *deseo* de quienes interpretan lo que configura la relación con lo reconstruido o lo apropiado. El deseo como el motor que mueve a las personas a querer vestirse con el traje experiencial de otros.

Así, desde un archivo sistemático y oficial hasta un archivo organizado por los anhelos taxonómicos de todo tipo de imperativos deseantes, se despliega inevitablemente una facultad interpretativa que se visualiza en la configuración misma del archivo.

El archivo traduce la cualidad deseante. Esta tarea de transposición y traducción tiene mucho que ver con la teoría de la traducción lingüística. Paul Ricoeur, ante el “mandato” de lograr la traducción verdadera entre las lenguas, afirma que la traducción es posible a condición de aceptar que algo se perderá en ese proceso. Argumenta que la traducción se abre camino entre la diversidad de lenguas y la infinidad de modalidades en las que los hombres usan códigos, mismos “que no son cosas sino que valen por cosas”. Si bien las lenguas difieren en sus sistemas semánticos, sus sistemas de tiempos verbales y los recortes lingüísticos que suponen distintas visiones del mundo, hay que aceptar que entre el “original” y la traducción habrá un proceso de pérdida en el que no todo lo que dice la lengua traducida podrá ser trasladado a la lengua traductora: hay algo de una lengua que nunca podrá plasmarse en otra:

Renunciar al ideal de la traducción perfecta. Sólo ese renunciamiento permite vivir, como una deficiencia aceptada, la imposibilidad enunciada antes de servir a dos amos: el autor y el lector. Ese duelo permite también asumir las dos tareas discordantes de “llevar al autor al lector”, y de “llevar al lector al autor”. En resumen, el coraje de asumir la problemática bien conocida de la fidelidad y de la traición: deseo/sospecha. [Ricoeur, 2005.]

Toda traducción se moverá dentro de la conocida tensión entre la fidelidad y la traición. En todo caso, una vez aceptada la pérdida, una buena traducción –dice Ricoeur– será presuntamente equivalente al mensaje plasmado en la lengua de origen, aunque la equivalencia difícilmente será demostrable. Según él, debemos conformarnos entonces con el hecho de que el *acto de la traducción* consista en una *construcción de comparables*: arrancar las palabras habituales de su contexto para darles el estatus de equivalentes en otro.

La posibilidad de la traducción también introduce un efecto de distancia de uno mismo, y de comunicación con el otro, pues traducir –dice Ricoeur– hace posible poner distancia frente a nuestra lengua, volverla una lengua entre las otras, poner en evidencia la capacidad reflexiva del lenguaje que se “desprovincializa”, en donde la lengua materna de absoluta pasa a ser como una entre otras y puede percibirse a sí misma como extranjera:

...sin la experiencia de lo extranjero, ¿seríamos sensibles a la extranjeridad de nuestra propia lengua? Finalmente, sin esa experiencia, ¿no correríamos el riesgo de estar encerrados en la actitud de un monólogo, solos con nuestros libros? Honremos, entonces, la hospitalidad lingüística.

Esta hospitalidad lingüística es esencialmente el ejercicio de lo afectivo y de la comunicación: ponerse en posición de desear verse a uno mismo, y desear escuchar al otro. Esforzarse mediante la construcción de comparables es equiparar mis propios parámetros de comprensión con lo que el otro, a partir de sus parámetros, puede estar diciendo.

El acto de traducción propone una escucha de lo ajeno y una desnaturalización de lo propio. Es un estado de alma ideal, diríamos, para la producción altermoderna, en que la construcción de comparables se vuelve eslabón del diálogo significativo entre lo ajeno y lo propio, el pasado y el presente.

Pensemos aquí que tanto el reconstructor como el apropiacionista son una suerte de traductores que se dan diversos grados de libertad para trabajar con los materiales del pasado. La construcción de comparables se llevará a cabo dependiendo del deseo de fidelidad o traición, y tendrá pérdidas y ganancias por el cambio de dominio.

Recurramos entonces a algunos conceptos relacionados con la hermenéutica para enfocar este movimiento de cercanía y distancia respecto de lo traducible.

Para Mauricio Beuchot (2009), el lector, ante un “texto”, suele preguntarse ¿qué significa?, ¿qué quiere decir?, ¿a quién está dirigido?, ¿qué significa para mí? Así, entre los enfoques interpretativos están aquellos que proponen hallar, como si fuera un tesoro escondido, el sentido único de lo interpretado. Hay otros que reconocen la multiplicidad de interpretaciones posibles de todo texto dado. En términos de Beuchot, univocistas los primeros y equivocistas los segundos.

El univocismo propondría una interpretación única, aquella verdadera que logra dar con las intenciones originales del autor del texto. Se trata, para Beuchot, de una captación directa de sentido, y por lo tanto no sería propiamente una hermenéutica, pues ésta necesita de cierta diversidad de sentidos.

El equivocismo, por su parte, sería equivalente a una especie de relativismo en el que toda interpretación –que por supuesto depende del sujeto que interpreta y no del texto– es válida. Todas las interpretaciones posibles de un texto son igualmente posibles y aceptables.

La propuesta de Beuchot es la hermenéutica analógica, una posición equilibrada entre univocismo y equivocismo. La analogía sería una vía intermedia entre ambas: no se trata de sostener una única interpretación como válida, sino varias, dentro de cierto límite, y puede decirse que una entre ellas se acerca más a la verdad y otras se alejan. Con Beuchot se abre el campo entre los dos polos para, en todo caso, tratar de entender las diversas formas de equilibrar la tensión entre el original y la interpretación. En este tono mediador puede decirse que:

- No se puede alcanzar una interpretación unívoca del texto.
- La interpretación analógica conserva un componente de univocidad pero se abre a la diferencia: une lo referencial y el sentido, y hace que predomine este último.
- Es necesario diferenciar las referencias del texto de nuestras referencias actuales. Distinguir los sentidos; distinguir las diferencias. Implica un ejercicio de prudencia que busca unir extremos.

Este marco entre el univocismo y el equivocismo nos presenta un panorama en el que podríamos ubicar las diferentes intencionalidades de los reconstrutores de las danzas: desde el que procura preservar e intenta un máximo acercamiento a lo que sería una copia “fiel”, hasta el apropiacionista más

arriesgado que lleva a otros lugares la danza traducida. Si para Beuchot lo mejor sería el término medio, en el campo de la investigación y la creación artísticas todo depende del lugar, del contexto, de los mandatos grupales o institucionales. Y empleamos aquí el término *traductor* en un sentido tan amplio como lo describe Ricoeur: el *constructor de comparables*. En el marco de las artes escénicas y de la danza en particular, entenderemos por *traducción* la multiplicidad de interpretaciones de un original a sus infinitas posibles versiones performáticas a sabiendas de que, de acuerdo con las necesidades de comparación, será configurado el archivo.

LA MATERIALIDAD DEL RECONSTRUCTOR DE DANZAS: LO PERFORMÁTICO

Para continuar con la idea de que las enunciaciones y los archivos tienen un carácter estético, es importante describir con qué tipo de topografía sensorial se trabaja cuando de traducir danzas se trata. A diferencia de la traducción de un texto escrito a otro, la traducción de las acciones supone la materialidad; la experiencia física, performática. No entenderemos aquí lo *performático* en el sentido en que lo emplean las artes visuales, es decir, para denominar cierta forma de producción artística en auge a partir de las últimas décadas del siglo XX. Desde antropólogos que emplean el término para hablar de ceremonias, artes escénicas, manifestaciones públicas y en general eventos que de una u otra forma marcan sus límites respecto del resto de los acontecimientos sociales, pasando por artistas visuales que realizan sus nuevas apuestas estéticas cobijados por el término, hasta los hombres de negocios que lo usan para observar el desempeño de los empleados, el término ha sido ampliamente usado, traído y llevado, y es importante clarificar cómo lo entenderemos en este trabajo.

Inicialmente el término *performance* estuvo asociado con estudios del lenguaje. Díaz Cruz revisa el concepto de *performance* que propone John L. Austin, quien se remonta hasta los orígenes del término francés *parfournir*: cumplir, ejecutar o realizar algo y que, dentro de las disciplinas del lenguaje, habla de los “enunciados performativos” que no informan o describen algo sino que ejecutan, realizan, producen, de acuerdo con convenciones aceptadas.

Inició como un término vinculado con el *performance* lingüístico, asociado con las corrientes retóricas y estudios de la lengua que lo entienden más como ejecución de un evento del habla; pero rápidamente empezó a utilizarse para nombrar fenómenos de la conducta.

Según Diana Taylor, “las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (2011: 20).

De acuerdo con Taylor, no es conveniente emplear indistintamente los términos performativo y performático para referirnos a los fenómenos que ocurren en el ámbito del *performance*, así que propone también atender a las acepciones disciplinares que enfatizan ciertos aspectos del término. Entonces Taylor propone la forma adjetivada del *performance* “performático” como el término que permita enunciar el aspecto no discursivo del *performance*, o sea la presentación o representación de acciones:

A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para reclamar el uso del performativo en el terreno no discursivo de *performance*, quiero sugerir que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español –performático– para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance*. ¿Cuál sería la importancia de ello? Porque es vital para señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. El hecho de que no dispongamos de una palabra para referir a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega. [24.]

En seguimiento a la propuesta de Diana Taylor, aquí emplearemos el término performático para hablar de la dimensión en la que ocurren las traducciones de las diversas danzas, ya que consideramos que la dimensión performática es un término más preciso para entender la topografía estética en la que se producen las traducciones dancísticas. En este sentido, lo performático es el medio privilegiado de las estrategias historiográficas que pueden llevarse a cabo en los procesos de reconstrucción y apropiación de danzas.

En el mismo tono que Taylor, Díaz Cruz (2008) propone recuperar el origen de la palabra *parfournir* y el carácter ejecutivo del concepto: en el *performance* importa lo que se hace y cómo se hace: es el mundo privilegiado de la acción y las conductas. La perspectiva antropológica más tradicional del *performance*, la textualista –dice Díaz Cruz–, ve las formas sólo como vehículo de expresión del “verdadero” significado del texto ritual, y no toma en cuenta la importancia de lo estético inscrito en las acciones y sus códigos. Para Díaz Cruz, aunque la narración se vierte en el *performance*

éste no es una mera representación de lo narrado, sino que es traducción, transformación e interpretación de lo relatado. El ámbito privilegiado del *performance* es el cuerpo que dramatiza, que experimenta, situado en determinado tiempo y espacio y sometido a ciertas convenciones técnicas. El texto es contado pero siempre mediante ciertas normas de conducta que deben ser enfocadas en sí mismas.

Richard Schechner, por su parte, se remonta al origen y causa del *performance* y va hasta la conducta animal: encuentra un paralelismo entre el *performance* del chimpancé y el del humano. Ejecutar, *performing*, actuar, es una actividad consciente, elegida y estética, y lo estético –dice– no sólo es un lujo, sino un valor de sobrevivencia que es transmitido cultural y no biológicamente. La perspectiva de Schechner apela a la recuperación de aquello que ha sido un tanto olvidado por las culturas occidentales dada la primacía de lo verbal; apela al *homo narrans*, que no ha contribuido durante mucho tiempo a enfocar la dimensión de la acción del *homo faber* y el *homo ludens*.

Las acciones están ubicadas socialmente y también poseen sus lógicas de funcionamiento y sus convenciones de representación. Tanto Schechner como Díaz Cruz entienden dos capas de análisis en lo performático:

- Los encuadres sociales que hacen transmisibles esos actos.
- La configuración misma de esos sucesos.

Así, distinguir entre el encuadre social y la configuración estética de lo performático nos permitirá posteriormente entender la densidad de la traducción que puede realizarse en esa dimensión.

Quiero aquí proponer que la realidad matérica de las danzas es más performática que sólo corporal, aunque sin duda la participación del cuerpo tiene un papel fundamental. No sería del todo cierto decir que la realidad matérica de las danzas es “el cuerpo”, porque el cuerpo también es el soporte matérico del músico, del artista visual. Tampoco sería conveniente decir el “cuerpo completo”, ya que cualquier acto, por mínimo que sea, involucra el cuerpo completo, ya sea por inclusión o por inhibición de ciertos segmentos. Más allá de pretender una precisión coreológica para entender las acciones corporales, lo performático tiene que ver con un tablero de juego más amplio: las acciones, el encuadre social y la topografía multimedia de lo performático.

Tal vez podríamos decir que todo en las culturas es *performance*, hacer, ejecución, producción, y que a partir del concepto no podríamos sacar nada específico a favor de la delimitación de la materialidad performática de las danzas, por lo que será necesario establecer ciertas fronteras. En efecto, la vida humana es acción, porque ejecutamos todo el tiempo: al realizar actos cotidianos de sobrevivencia como alimentarnos, asearnos, trabajar, descansar sobre el fondo permanente e indefinido de las técnicas del cuerpo, que inician con el nacimiento y terminan con la muerte. También podemos pensar que la vida social es un desarrollo permanente de eventos, conflictos y resoluciones que fluctúan todo el tiempo. Por otro lado, también es necesario pensar que quizás haya encuadres sociales establecidos que no son los que aquí nos interesan, y en este sentido hay que distinguir entre *performance* social y cultural. Victor Turner vincula el *performance social* con lo que él mismo denomina “dramas sociales”, entendidos como aquellos sucesos que organizan la vida en colectivo, manifiestan el flujo y la constante transición del acontecer común. En ellos se expresa la narrativa de las formas de conciencia y la experiencia en el tiempo: crisis, situaciones conflictivas y no armónicas... Mediante estos dramas se asigna significado a ciertas situaciones: ¿cuándo empezó?, ¿quién lo empezó? Se reflexiona sobre el papel de ciertas facciones: sus fortalezas, debilidades. Pues bien, estos dramas organizan la vida social: la recortan, delimitan y marcan situaciones de conflicto, y también devuelven la unidad.

Entonces los llamados dramas sociales son la unidad de expresión del *performance* social; del desempeño permanente y fluctuante del acontecer en una comunidad. Otra cosa es el *performance cultural* que Díaz Cruz identifica con los géneros performativos: rituales, ceremonias, desfiles militares, eventos deportivos, teatrales, cine, etc. Es el *performance* cultural el subconcepto pertinente para la revisión de los procesos de traducción en las danzas.

Lo performático no sólo involucra acciones corporales sino todo el sistema de juego en donde las acciones tienen sentido. Es por eso que la idea de encuadre es aquí central, e idealmente tendrá que ser considerada en todo proceso de traducción. Al situar en lo performático una dimensión estratégica básica de las traducciones en danza, consideramos que el trabajo archivístico e historiográfico amplía su radio.

Las culturas establecen límites comprensibles para los usuarios de ciertos acontecimientos: el *frame* –categoría que propone Bateson y que nosotros optamos por denominar *encuadre*, más relacionado con la clínica– es todo aquello que enfoca y conduce la percepción de los participantes que se saben *dentro* de cierta situación. Lo que sucede ahí es un conjunto de conductas acotadas, sucesos sociales contextualizados que intensifican la experiencia social. Se compra un boleto para asistir a una función teatral, al cine o a un partido de fútbol; hay una preparación previa para cierta fiesta tradicional comunitaria, etc. En suma, hay mediadores conductuales que indican cuándo el suceso empieza y cuándo termina, lo que facilita la elección de entrar o no entrar.

Sin embargo, la frontera entre *performance* social y cultural no puede trazarse de manera sustancialista, y más bien queda definida por las diversas formaciones sociales. De acuerdo con los procesos y debates sociales, cada cultura abre un lugar a los *performances* culturales, de tal manera que los diversos grupos generan ciertas formas de ellos configurados estéticamente, a los que asignan valores, importancia, significación y límites espacio-temporales, diferenciándolos de los aconteceres y dramas sociales.

Los diversos encuadres y contextos sociales de lo performático tienen que ver con el establecimiento de las reglas que organizan su propia representación empleando ciertas estrategias que delimitan y “protegen” culturalmente dichos eventos.

Esta delimitación incluye:

- Un sistema de entrada y salida.
- Técnicas que permiten la presentación de cuerpos “instruidos” de alguna manera a través de hábitos y disciplinas corporales.

Y vale la pena en este punto recuperar la tan citada y fundamental distinción entre *técnicas cotidianas* y *técnicas extracotidianas* de Ugo Volli. Respecto de la distinción entre técnicas, al igual que con la distinción entre *performance* social y *performance* cultural, no creemos en las fronteras abstractas, que de manera sustancialista delimitan lo que es una técnica cotidiana y otra extracotidiana. Ciertamente las técnicas cotidianas, entendidas como “actos tradicionales y eficaces”, son un fenómeno de larga duración, cuya temporalidad suele no tener grandes cortes a lo largo de la vida de los seres humanos. Las

técnicas extracotidianas, en cambio, requieren de espacios sociales distintos con el fin de producir el hábito del empleo de la energía corporal “de lujo” (usos anatómicos y dinámicos), el equilibrio del cuerpo, la simplificación y la omisión. Pero la distinción no depende de los usos diferenciales del cuerpo y de la amplificación de la presencia, sino de los contextos y encuadres culturales que las proveen de un sistema de producción y significación. Toda técnica requiere de cierto proceso de formación en cierto lugar social; tener ciertas finalidades culturales, pues los contextos son los que asignan tal diferenciación mediante diversos *frames* que las distancian y las colocan en distintos lugares del espacio social por la vía de la especialización. En otras palabras, habría que imaginar la taxonomía que propone Ugo Volli en torno a los tipos de técnicas del cuerpo, más que en un listado distribuida en un mapa de usos corporales y sociales que depende de la organización económica, institucional, grupal, cultural, etc., que les asigna ciertas fronteras:

- Ciertos usos del espacio y del tiempo que regularán ciertas lógicas de montaje, composición y recomposición de acciones. Cada cultura, cada apuesta performática propone su propia movilización de los juegos anticipatorios a través de cierta tecnificación particular, y sólo la ubicación en una situación determinada y ocupando un lugar específico en el juego de la acción permitirá entender y tomar las elecciones pertinentes para los actores.

Estética de lo performático: la profundidad del archivo

Lo performático expone hechos, gestos, estilos, dicción, rítmica y métrica de los versos, los bailes y cantos; las reglas para seguir o improvisar, todo propuesto por el contexto social y enmarcado por las fronteras del encuadre.

El archivo rastreado y construible de las danzas abarca entonces un complejo de experiencias que van de la minucia del movimiento corporal a las condiciones de interacción que propone el juego de cada *performance* cultural. Presentar, representar, actuar, interactuar entre seres humanos pone en juego una serie de mecanismos finos que entrelazan al cuerpo con las imágenes mentales, con las cuestiones afectivas de interrelación. La revisión

de estos mecanismos tiene que ver con dar cuenta de la complejidad de la dimensión archivística en los procesos de traducción de las danzas.

Nuestra tarea ahora será mirar de cerca la minucia del suceso de la acción contextualizada con la finalidad de aportar elementos para –volviendo al objetivo fundamental de este trabajo– reflexionar sobre cómo pueden operar diversas posibilidades de traducción de danzas. Así que haremos un *zoom* a las acciones, a los estratos psicomotrices e imaginarios que son parte del mecanismo interno de las conductas corporales, para revisar el tejido fino entre los procesos mentales y las acciones físicas y entender así la significación de las acciones, de las interacciones con las materias. Esto nos permitirá dimensionar más adelante las condiciones de transposición, la posibilidad de comparables y la relación pérdida-ganancia en el paso de una materialidad a la otra.

Poner en juego la propia corporeidad para confrontarla con el cuerpo de alguien más, autor de alguna danza del pasado, es involucrar los estratos más íntimos de la experiencia. Copiar la obra de algún pintor con fines de aprendizaje permite cierta distancia entre ambos cuerpos por la mediación de la imagen que se plasma. Pero bailar como si fuéramos aquel otro involucra una comunicación cuerpo a cuerpo que es importante desentrañar. Diferencias entre los modos de disociar y coordinar ciertas partes del cuerpo, el empleo de ciertas cargas tónicas y de ciertos ritmos respiratorios pueden cambiar asombrosamente de un momento a otro de la historia. No es poca cosa, entonces, introducirnos en las operaciones psicomotrices que suelen ponerse en juego en el aprendizaje de técnicas y en los intentos de traducción de ciertas acciones ajenas en nuestro propio cuerpo.

Berruezo (2003) afirma que los automatismos que damos por hecho en las conductas humanas (bipedestación, equilibrio) se encuentran en relación con funciones mentales y afectivas importantes. Siguiendo esta idea podemos pensar que dichas funciones se organizan de muy distinta forma, por ejemplo, en el novelista que se sienta a escribir en aislamiento y en el director teatral que está activo corporalmente y en constante comunicación con otras personas. Y es que, sin duda, cada acción pone en juego la corporeidad de diferentes maneras y propone diferentes configuraciones entre:

- El uso del cuerpo, el empleo de cierta sensorialidad (más visual y manual para las artes visuales; más discursiva y corporal para el teatro

clásico; más corporal y motriz para las danzas), integrados en ciertas acciones motrices.

- Las representaciones mentales asociadas con estas acciones, que pueden ser de índole cognitiva, afectiva, imaginaria.
- Las texturas materiales y relacionales con las que se interactúa: texto por leer, cuerpo por entrenar, información digital por procesar, grupo, persona, etcétera.

Cuerpo, mente y materia se tejen en torno a las conductas humanas, a las que bien podríamos aplicar el término psicomotriz de *praxias*, entendidas como esquemas conductuales más o menos simples que pueden llegar a automatizarse a base de muchas repeticiones. Berruezo aplica el término de *praxias* a los hábitos cotidianos más simples; sin embargo, emplearemos aquí el concepto también para referirnos a técnicas extracotidianas más complejas, como las que se emplean para los diversos entrenamientos especializados.

Cualquier acción humana supone un proceso de *coordinación* y también de *disociación* motriz: sentarse a escribir supone bloquear de cierta manera el uso completo del cuerpo con el fin de concentrar la energía en el uso de la mente y la mano derecha (o la izquierda). En la disociación motriz interviene un control voluntario que inhibe movimientos innecesarios para llegar a ejecutar actividades distintas con segmentos corporales diversos simultáneamente. Esto es lo que suele hacerse en el aprendizaje de nuevas técnicas de entrenamiento: la segunda colonización de la que habla Barba para referirse al aprendizaje de técnicas extracotidianas. En los aprendizajes técnicos se encuentran, por supuesto, actividades de coordinación de varios tipos: locomotrices (con desplazamiento), manipulativas (lanzar, cazar, por ejemplo) y conductas motrices globales. Aunque no de manera exclusiva, podríamos ver que cada práctica artística involucra diversos modos de coordinación para llevar a cabo su producción: la danza emplea predominantemente las conductas motrices globales, mientras que la música o las artes visuales las requieren manipulativas. Tal correlación de prácticas y formas de motricidad nos hablarán de estados mentales muy diversos en cada disciplina.

Integradas a las conductas motrices, podemos localizar ciertas dimensiones cuya distinción seguramente nos orientará en el momento del análisis de las pérdidas y las ganancias en los traslados matéricos:

- La función tónica, en general, se refiere a la energía y fuerza de la musculatura empleada para actuar. Tanto músculos estriados, conectados con el sistema nervioso central y plataforma del movimiento voluntario, como los músculos lisos conectados del sistema nervioso simpático y parasimpático relacionados con la vida vegetativa de los órganos internos, conectan las funciones cerebrales con el esqueleto y condicionan el comportamiento general del individuo. En relación con la postura, el tono canaliza la energía tónica adecuada para la realización de ciertas acciones específicas y el mantenimiento de ciertas posiciones: estar acostado y estar erguido requieren de diferentes disposiciones de la energía muscular. A su vez, el tono y la postura permiten mantener el equilibrio en la posición bípeda y el aprendizaje de habilidades básicas de supervivencia e incorporación de información nueva. Del tono depende el desarrollo motor, pues regula y organiza la Gestalt corporal, el equilibrio, las posturas, y es la base del movimiento intencional.

Tiene también una vinculación íntima con las emociones, y en él se imprimen todas las cargas afectivas: la motivación, el deseo, la ansiedad, la tensión, la repulsión. La musculatura estriada conectada con el córtex es la encargada de dirigir el movimiento de los sujetos hacia el mundo:

La función tónica, al actuar sobre todos los músculos del cuerpo, regula constantemente sus diferentes actitudes y de este modo se constituye en base de la emoción. El tono es, consecuentemente, la base con la que se forman las actitudes, las posturas y la mímica. Al ser fuente de emociones y materia prima de reacciones posturales, el tono prepara la representación mental. [Berruezo, 2003: 6-7.]

- La función vestibular. El sistema vestibular que se encuentra en el oído determina la orientación de las partes del cuerpo unas con respecto de las otras y con respecto del mundo externo, y la posición de la cabeza respecto del suelo:

El aparato vestibular también controla los movimientos oculares, así como otras muchas funciones conectadas con los movimientos corporales coor-

dinados e intencionales. El aparato vestibular responde específicamente a la fuerza de la gravedad y a los movimientos de aceleración y desaceleración angular. En los seres humanos, cualquier movimiento, cualquier modificación de la posición de la cabeza en relación con el espacio, cualquier vibración ósea de la cabeza, puede estimular los receptores laberínticos. Estas estimulaciones originan aferencias que participan en el control postural y equilibratorio, en el tono muscular, en los movimientos finos de los ojos y, secundariamente, en las coordinaciones visomanuales. [9.]

- El ritmo respiratorio. El acto de la respiración consiste en dos momentos: inspiración y espiración. Depende del reflejo automático pulmonar y de los centros respiratorios bulbares. Es a la vez consciente e inconsciente. Por ello respiramos de manera automática, pero también podemos acelerar y ralentizar a voluntad el ritmo respiratorio. Y también está relacionado con procesos emocionales y de atención inconscientes:

El ritmo habitual de la respiración de cada individuo influye en su personalidad y su desarrollo psicomotor, pues es la base del ritmo propio del individuo. Independientemente de esto, el ritmo respiratorio varía en función de las situaciones y los conflictos que vive el sujeto. [11.]

- La representación interna del propio cuerpo. A toda acción corporal corresponde una devolución de lo realizado a la mente.

Son varios los conceptos que proponen algunos especialistas para nombrar la sensación, percepción interna que los individuos pueden tener de su propio cuerpo. Semejante a un sentido de percepción interno, habitando el cuerpo en movimiento, las personas tienen una sensación de estar moviéndose, de estar actuando. Coste (1985) llama *esquema corporal* a la organización psicomotriz global que involucra todos los mecanismos y procesos de los niveles antes mencionados: tónicos, perceptivos, sensoriales, en los cuales también se cuenta la carga afectiva que le devuelve al individuo la percepción de su proceder global. Es una suerte de mapa que las personas tienen de su propia acción en el mundo.

De orden más bien psicoanalítico, está la idea de *imagen corporal* para denominar el conocimiento y la imagen que uno tiene de sí mismo; la idea de apariencia del propio cuerpo.

Pero bueno, ¿cómo desde nuestros músculos, cerebro, equilibrio, postura y afectividad nos confrontamos con otras prácticas dancísticas, lejanas a aquellas mediante las cuales nuestro cuerpo ha sido formado? Cada una involucra un funcionamiento distinto del tono, mayor o menor tensión; emplea de ciertas maneras los segmentos corporales; propone diversas modalidades de coordinación ojo-mano-cuerpo en la ejecución de movimientos. Cada tipo de coordinación involucra una percepción y experiencia del tiempo y el espacio distintas también.

Todas las técnicas para la ejecución performática, toda movilización de juegos anticipatorios performáticos, proponen sus propias *Gestalts* psicomotrices en las praxias que codifican. Así, las praxias involucradas convertidas en técnicas convencionales que vehiculan la producción de cada campo cultural suponen modos distintos de emplear todas estas dimensiones psicomotrices: todo aprendizaje técnico y creativo parte, pues, de una postura que permita la liberación de la conciencia para integrar ciertos aprendizajes; enseña a regular el tono de cierta manera; propicia la adquisición de ciertas modalidades de coordinación y equilibración, y enseña a concebir y actuar en el tiempo y el espacio de cierta manera.

Y es que, sabiéndolo o no, buscándolo o no, las praxias artísticas y dancísticas actúan sobre la *sensopercepción*, puesto que a partir de promover ciertas sensaciones generan aperturas nerviosas que transmiten ciertas informaciones al cerebro. Informaciones relativas a la manera en que suelen usarse el cuerpo (por ejemplo, sentados ante el instrumento musical) y el tono muscular (posición de segmentos, respiración, postura y equilibrio correlativos adaptados a las circunstancias matéricas). Asimismo, sobre la *perceptomotricidad*, que integra en ciertos esquemas perceptivos toda la información de los sentidos: esquema corporal (tono, equilibrio, respiración, orientación) que permita un ajuste automatizado del movimiento a la acción; esquemas de estructuración espacio-temporal; coordinación del movimiento corporal también respecto de las exigencias convencionales.

Finalmente, también entrenan cierta forma de *ideomotricidad*, en la medida en que, en el mejor de los casos, tendrían que educar la capacidad de

representación para que el propio cerebro organice las acciones, los movimientos o las operaciones por realizar.

Sin duda, la posibilidad de construir comparables involucra un análisis hasta este nivel del material fuente a la traducción final: ¿qué apuestas de sensorcepción, perceptomotricidad e ideomotricidad proponen los materiales de movimiento que habrán de traducirse?, ¿de qué esquemas psicomotrices partimos y cómo negociar las diferencias?

Recordemos ahora que el aprendizaje y la ejecución de acciones no están desligados de los mandatos culturales que los jerarquizan y que establecen sus fronteras y sus localizaciones sociales. El mundo de los objetos, de la tecnología, albergará y ayudará a constituir ciertos procesos.

En primera instancia, el borramiento de fronteras entre el cuerpo y el exterior se da por vía de la acción, de tal manera que las conductas corporales sobre los objetos hacen que éstos se vuelvan psíquicos: intervenidos, utilizados, creados, amados: domesticados. Acción sobre la materia supone atender a un proceso, a un movimiento que produce un efecto. La acción humana, como forjadora fundamental del sentido de las experiencias, la práctica, las manipulaciones del cuerpo y los materiales, ha sido revisada por Pierre Bourdieu, quien habla ya de la lógica de la práctica para cuestionar la separación entre la razón y la acción, y proponer que en los actos corporales y físicos están funcionando significados, valores y elecciones. Por su parte el sociólogo Richard Sennett (2009) llega bastante más lejos al analizar el tejido fino y complejo que se teje entre los niveles de pensamiento, sensación y acción corporal cada vez que se opera una técnica productiva sobre ciertos objetos y materiales. Sennett cuestiona la distinción entre *animal laboras* como aquel que actúa ciegamente y el *homo faber*. Dice Sennett:

Esta división me parece falsa, porque menosprecia a la persona práctica volcada en su trabajo. El animal humano, que es *animal laboras*, tiene capacidad de pensar. El productor mantiene discusiones mentales con los materiales mucho más que con otras personas; pero no cabe duda de que las personas que trabajan juntas hablan entre sí sobre lo que hacen. [18.]

Tanto el concepto de lógica de la práctica como el que Sennett denominará “artesanía” vinculan el cuerpo y el psiquismo en la realización de la acción. Nos será muy útil considerar que existen múltiples constelaciones entre las

acciones y las representaciones psíquicas en el seno de las actividades constructivas de los seres humanos. No puede obviarse el contenido psíquico que le da sentido a cualquier acción corporal. Ni las cuestiones más mecánicas del movimiento ni la sensopercepción, la perceptomotricidad, la ideomotricidad se producen al margen de significaciones internas, representaciones mentales, conscientes e inconscientes, que producen la *Gestalt* de sentido que tienen las acciones humanas.

Con la misma vocación de combate contra el dualismo que se evidencia en Bourdieu, Sennett afirma que no es que la mente entre en funcionamiento cuando la labor técnica ha finalizado: a partir de esta articulación fina entre la mente y la acción técnica, Sennett propone que ya no hay más diferencia entre arte y artesanía, ni entre ciencia y arte, ni entre hacer y pensar, y que al fin se entenderá el hacer humano como una actividad compleja. Para Sennett, la “habilidad” es una práctica adiestrada diferente de la inspiración súbita. En el proceso de producción interactúan pensar y sentir. Se borran las fronteras entre las prácticas (el científico en el laboratorio o el carpintero en su taller; el director de orquesta trabajando en la sección de cuerdas y el instrumentista ejecutando).

Siguiendo a este sociólogo, pensamos que las prácticas artísticas, lejos de deberse a una inspiración o estado puro del alma, se constituyen a partir de la habilidad, entendida aquí no como una práctica ciega, sino como todo un proceso práctico de conocimiento en torno a diferentes realidades físicas: un cuerpo en movimiento; un instrumento con características particulares; las partes del cuerpo que interactúan con él (boca, manos, etc.) y sus emisiones sonoras; diversos pigmentos; una materia dónde plasmar trazos, o la voz humana y un texto leído.

Las prácticas “técnicas”, las habilidades, son *procesos de localización de problemas y búsqueda de soluciones*. Trabajar entonces sobre las habilidades en diferentes materiales supone no sólo una actividad reiterada sino una movilización interna que incluye procesos de investigación vehiculados por las acciones.

Con el programa CAD para el diseño arquitectónico, Sennett da un ejemplo de la relación entre la acción y el pensamiento, y de cómo la acción hace que pensemos distinto, que nos planteemos itinerarios de investigación diversos:

¿Cómo es posible hacer mal uso de una herramienta tan útil? Cuando el CAD se incorporó a la enseñanza de la arquitectura para sustituir el dibujo a mano, una arquitecta joven del MIT observó que “cuando dibujas un terreno, cuando colocas en él las líneas de nivel y los árboles, se te queda grabado en la cabeza. Llegas a conocer el lugar de una manera que resulta imposible con el ordenador... El conocimiento de un terreno se adquiere trazándolo una y otra vez, no dejando que el ordenador lo ‘regenera’ para ti”. No se trata de nostalgia: la observación de esta arquitecta señala lo que se pierde mentalmente cuando el trabajo de pantalla sustituye al dibujo físico. [56.]

Dice Sennett que en el acto de dibujar se involucran experiencias corporales: lo táctil, lo relacional y lo incompleto. Dibujar incluye una gama mayor de experiencia en relación con el diseño digital. Con el CAD, cada acción es menos meditada que cuando se dibuja. Dibujar ladrillos hace que el dibujante pueda imaginar su materialidad y solidez. La simulación puede ser un mal sustituto de la experiencia táctil. Entendemos en este ejemplo de Sennett que del dibujo a la computadora hay, para empezar, una modificación en el tiempo de pensamiento del arquitecto y quizá menos probabilidades de integrar detalles:

El diseño asistido por ordenador podría servir como emblema de un gran desafío que la sociedad moderna debe afrontar: el de pensar como artesanos que hacen un buen uso de la tecnología. “Conocimiento encarnado” es una expresión actual de moda en las ciencias sociales, pero “pensar como artesano” no es sólo una actitud mental, sino que tiene también una importante dimensión social. [61.]

Para Sennett, el artesano tiene conocimiento encarnado. Además él atiende al asunto de la repetición y mira de cerca cómo procede el hacer artesanal: volver una y otra vez sobre una acción permite la autocrítica y la transformación. La repetición modula las prácticas desde dentro. Sennett recuerda una afirmación del violinista ucraniano Isaac Stern: cuanto mejor es la técnica, más tiempo puede el músico ensayar sin aburrirse. La problematización dentro de la acción, por mínima que sea, parece producir la expansión del tiempo de experiencia:

El desarrollo de la habilidad depende de cómo se organice la repetición. Por eso en la música, como en los deportes, la duración de una sesión de práctica debe juzgarse con cuidado: la cantidad de veces que se repite una pieza depende

del tiempo durante el cual se pueda mantener la atención en una fase dada del aprendizaje. [54.]

La repetición no es otra cosa que un proceso de búsqueda, de investigación; un espacio que hace surgir problemas y que hace encontrar soluciones; una asociación entre una acción física y la formulación de imágenes, objetivos y búsquedas mentales que tienen una resolución técnica. La habilidad es práctica entrenada, y la tecnología a veces priva a las personas de entrenamiento manual repetitivo y concreto.

Los actos más elementales; las técnicas cotidianas, como lavarse los dientes, conducir un automóvil, practicar un instrumento, los entrenamientos propiamente corporales, parecen ser actividades instintivas e inconscientes. Sin embargo, encontramos en Sennett la presuposición de los vínculos de lo motriz y lo psíquico cuando revisa el hacer como parte de un proceso más amplio que el de la conducta “ciega”. En las fases superiores de la habilidad –dice– hay una constante interrelación entre lo que él llama el *conocimiento tácito* y el *conocimiento reflexivo*, el primero de los cuales sirve como ancla, mientras que el otro cumple una función crítica. El conocimiento tácito muchas veces no se puede poner en palabras ni en proposiciones, y el impulso al trabajo se logra despertando la autoconciencia y la crítica explícita. Así –expresa Sennett–, todo el aprendizaje de un hacer, un oficio, una técnica conlleva formas de conciencia material en los artesanos. La conciencia material del artesano depende de la curiosidad que éste posea por la materialidad que tiene en sus manos y, por supuesto, de su capacidad para plantearse problemas. Podemos poner un ejemplo muy simple: el del ciudadano en una gran urbe que se entrena en un gimnasio y que se propone correr en la caminadora durante veinte minutos. La idea simple de contabilizar ese tiempo no dota a la acción más que de una duración que quizá no imprima ningún significado a la acción misma, excepto el de inicio y final. Si este sujeto frente a su actividad asume la tarea de realizar tres minutos de carrera hacia adelante y dos minutos hacia atrás, repitiendo el ciclo hasta completar veinte minutos, puede darle otro sentido a la experiencia y al enfoque que tendrá ese lapso. Las muchas formas mentales del empleo de tiempo y de las tareas modifican el sentido y la eficacia de las acciones.

Todo conocimiento artesanal se produce en el marco de ciertas condiciones histórico-culturales que han generado los diferentes sistemas de acción

procedentes de cada campo productivo y artístico que hace de estas praxias convenciones técnicas históricamente ubicadas:

- El músico que ejecuta al piano una partitura que está leyendo ha hecho un trabajo de coordinación entre lo que observa en la partitura y los movimientos de los dedos, las muñecas y los brazos. La forma del piano, convencional, pone sus límites y condiciones al movimiento de su cuerpo. Partitura, cuerpo del pianista y los segmentos corporales que se privilegian, forma y estructura del piano generan una Gestalt convencional generada durante muchos siglos.
- El bailarín que se entrena en una técnica corporal también depende de aquello que ve y que imita cuando el maestro marca un ejercicio que él tiene que repetir. De la copia, cuando ha interiorizado el movimiento, pasa a visualizar mentalmente su propio desempeño corporal a través de la imagen que tiene de su propio cuerpo.
- El artista visual que maneja un editor de video tiene que hacer una elección de los segmentos fílmicos que debe reunir y ensamblar de manera lógica en una secuencia continua: los cánones de visualidad, las lógicas de edición que dentro de su mente le permiten tomar decisiones para reunir ciertos fragmentos y no otros dentro de la edición final.

Serán las experiencias y objetos relacionados con el arte los que finalmente nos interesará comprender. Y es que los oficios, los tiempos culturales, las técnicas y las innovaciones técnicas tejen diferentes modos en que las acciones estimulan las mentes, y en que las mentes inciden en la modificación de las acciones, de tal manera que, insistimos, tanto los procedimientos como las asociaciones entre pensamiento y acción tienen que ver con entornos más amplios, con contextos y convenciones. La reverberación de las acciones y conductas se articula con modos relacionales que varían con la historia. No es lo mismo el estudiante que aprende ahora en una escuela profesional la técnica de la imitación, que ha existido desde siglos atrás, que un estudiante de la academia del siglo XVIII en Europa que aprende la

misma técnica. Aparentemente hacen lo mismo, pero, ¿qué están pensando?, ¿cómo significan y cómo mentalizan esta operación visual y gráfica?

Las técnicas, las prácticas, las actividades constructivas son un proceso que involucra diferentes constelaciones investigativas y diferentes modos de organizar la repetición. En este sentido –con Sennett–, dentro del marco de la repetición lo artesanal tiene que ver con el cambio, con las condiciones de transformación. Y es que *las cosas que podemos cambiar son internas particularmente*. Poder explorar las condiciones de tal proceso será de vital importancia para analizar posteriormente las operaciones de traducción performática.

El vínculo acción-representación como requisito de la traducción

Lo performático involucra también las movilizaciones psíquicas de los cuerpos que actúan. ¿Desde qué persona, qué cuerpo y qué deseo se elige traducir de algún modo cierta danza? ¿Cuál cuerpo es el que se propone una copia lo más fiel posible de cierta danza? ¿Cuál cuerpo es el que busca rebasar esos límites para transmutar los materiales fuente en otros muy distintos?

Aquí accedemos al núcleo de los afanes interpretativos y deseantes, a las posibilidades de transposición que se abren al enfrentarse con un material dancístico “original”. Hemos dicho que entre el archivo y las estrategias historiográficas está la memoria: el recuerdo encarnado de las realidades pasadas; el sustrato afectivo, consciente y/o inconsciente que nos conectará de alguna u otra manera con las danzas del pasado, que nos permitirá asumirlas y/o reinterpretarlas. El depósito corporal, arcaico y silencioso de los resabios memorísticos se encuentra en las significaciones primigenias ancladas en la historia tónica, afectiva que cada uno resguarda en su cuerpo.

Por un lado, habrá que vincular las acciones con la denominada energía psíquica. Las praxias artísticas son un complejo conductual que involucra mente, cuerpo, convención y realidad matérica. Pero, más allá de lo observable, es necesario atender a los flujos de energía psíquica que recorren y habitan el dinamismo de este complejo. El sujeto psíquico que habita la acción psicomotriz es un ser de afectos y de representaciones mentales de diverso tipo (cognitivas, afectivas, imaginarias, inconscientes, etc.), de manera tal que entre la acción y los estados y representaciones psíquicas opera

una suerte de metabolización energética. Y hablo aquí de metabolización en gran proximidad a la concepción psicoanalítica, como aquellos procesos económicos de transformación de las energías mentales.

La energía psíquica es un concepto del psicoanálisis que se relaciona con aquella dosis de afectividad, de deseo, de posicionamiento del sujeto que, ante una realidad amplia y amorfa, produce relieves; construye experiencias, formas significativas y realidades. Traigo aquí una cita de un trabajo anterior mío que se ocupaba de la noción de catexia a partir del Laplanche y Pontalis (2004) y que ahora podría tener un mayor desarrollo:

Quiero insistir en el carácter económico de estos procesos mediante el concepto de energía psíquica, tomado del psicoanálisis. De hecho, la noción misma de aparato psíquico está tomada del concepto del arco reflejo que transmite la energía recibida. Ése es el modelo del funcionamiento psíquico. Catexis, a su vez, es un concepto económico también tomado del psicoanálisis. Por medio de ella se liga la energía a una representación, parte del cuerpo u objeto. Propone la idea de desplazamientos de excitabilidad dentro del sistema nervioso siguiendo un principio de conservación de la energía nerviosa, que puede adoptar distintas formas. En las representaciones mentales, y las cargas afectivas, la catexia conlleva la posibilidad de una ocupación o desocupación mutua: representaciones sin carga afectiva o afectos sin descargarse en alguna representación. [2006.]

La idea de energía psíquica procedente del psicoanálisis freudiano parte de la lógica de la *metabolización* y no de la lógica de la *representación*. No es que las ideas o imágenes mentales sean el reflejo de la acción, sino que el complejo humano acción-representación se carga o se vacía de un lado o de otro. Un estado de reposo tiende a estar cargado de imágenes mentales, y quizás una actividad física intensa tienda a descargar la mente de abstracciones en la medida en que la energía psíquica está ocupada en el desempeño corporal. Pensemos en cómo inviste la inmovilidad un practicante de la meditación zen, donde el cuerpo yace inmóvil y el espíritu activo; o cómo lo hace un jugador de fútbol, que tiene toda la energía puesta en la carrera, la comunicación visual y el instinto de supervivencia depositado en el movimiento global del cuerpo y la ocupación del espacio. De manera un tanto esquemática, podemos decir que la energía psíquica transita, en cada momento de la vida, entre investir una actividad psíquica interna (un proceso

de reflexión, el rezo) o invertir la musculatura estriada, la locomoción. Y entre esos dos extremos, toda la gama posible de investimentos energéticos. Pensemos en los estados mentales diferenciales que supone el investimento de la musculatura en el marco de una acción global del cuerpo que lo lleva a realizar una carrera a campo traviesa, a diferencia del funcionamiento psíquico correlativo a la coordinación que inviste de manera privilegiada las manos y los brazos en un telar de mano.

La energía de quien se mueve está depositada, en efecto, en los diversos segmentos corporales en movimiento; pero eso no supone una desconexión con la mente y los afectos, sino un modo de emplear la energía psíquica: a veces más en el cuerpo; a veces más en las manos; a veces simplemente en la mente, como cuando estamos en un proceso de reflexión.

Por otro lado, para Freud el mundo se encuentra presente en la configuración de los estados psíquicos a partir de cómo el cuerpo interactúa con los contornos de lo real. A semejanza del encuadre de los *performances* culturales, el mundo real para Freud es el que delimita los relieves físicos y temporales, y la organización material que dará ciertas posibilidades a las acciones. En la concepción de Freud, el mundo exterior, los estímulos y las sensaciones generan un tipo de representaciones que denomina “huellas mnémicas”, que son restos de las percepciones acústicas, de las palabras escuchadas, de los estímulos ópticos y visuales de las cosas vistas en nuestros primeros contactos con el mundo, y que posteriormente se convertirán en palabras. En efecto, los estímulos sensoriales, que proceden de las situaciones físicas y sociales del mundo real, dejan en principio huellas mnémicas que más tarde se asocian al lenguaje hablado.

Cabe decir que para Freud los estímulos sensoriales se refieren a lo visual y lo acústico. Sin embargo, a la luz de los desarrollos de los teóricos de la psicomotricidad y el psicoanálisis, consideramos que la vía de mediación más arcaica reside en el tono muscular. La dimensión tónica, referida al aparato muscular, principalmente la musculatura estriada —que ya revisábamos anteriormente—, constituye la primera dimensión de contacto entre el yo y el mundo. Pero en este intermedio, entre la huella del estímulo sensorial (cuyo inicio privilegiado está al parecer en los intercambios tónico-musculares) y su conversión en palabra, opera lo que Freud llama preconscious, encargado de llevar los estímulos sensoriales hacia la producción de imágenes internas, proceso que denominaremos *apuntalamiento*.

Así la función preconscious se sitúa entre el mundo real, los estímulos de éste que operan en un nivel no consciente y el tránsito a la producción de imágenes internas, conscientes o inconscientes:

Vemos aquí que, cuando hablamos de “representaciones”, estamos hablando de un campo amplio de manifestaciones mentales que se vuelven “otra cosa” a partir del desempeño de lo corporal. Así, cada etapa del desarrollo psíquico presenta un itinerario distinto entre la acción y la producción de lo mental. Entre la materialidad del mundo y lo subjetivo existe una amplia gama de articulaciones de algunas formas de acción y otras de representación mental. [Islas, 2006.]

La noción freudiana de preconscious permitirá pensar la estructura del psiquismo en relación con el mundo físico por vía de las acciones corporales y las realidades matéricas. En el momento en que las prácticas artísticas dibujan con sus convenciones un modo de interactuar con el mundo, un modo de acción corporal sobre ciertas materialidades, propondrá cierto tipo de huellas y de representaciones que serán diversas. Toda situación propuesta para las acciones corporales que contenga una organización de espacios, tiempos, demandas de energía muscular e interacciones propondrá estímulos para la producción preconscious.

Además, lo matérico, sin duda, es producto de la actividad humana, aunque también hay que concederle cierta independencia. Sin duda, la producción material de las generaciones pasadas –de la misma forma que el lenguaje– ejerce una suerte de violencia hacia los nuevos usuarios que en el momento presente se ponen en contacto con ella. Lo material propone sus contornos y sus apuntalamientos a la socialización de los seres humanos. Las elecciones se toman de acuerdo con ciertas materialidades. La problematización de las acciones tiene que ver con el tipo de praxia y los investimentos afectivos que propicia.

Como un ejemplo de cómo los objetos apuntalan el surgimiento de cierta vida psíquica, comparto aquí la descripción que Fernández hace de la experiencia global que se produce en la interacción con objetos y superficies: estos contactos –las asociaciones entre los objetos y la configuración psíquica de la experiencia– son constructores de los modos de vida de los seres humanos. Por ejemplo, la silla es un instrumento de sedentarización, “ya que ser sedentario significa poder sentarse para por fin ponerse a hacer

la civilización” (Fernández, 2004: 113). Hasta que alguien pudo sentarse –dice– el pensamiento empezó a funcionar:

...la silla está, como en todas partes, en las vísceras acomodadas, en las ideas, en la mirada, en lo que mira, como si ocupara el mundo entero, porque el hecho de estar sentado hace que el mundo adquiera otra forma. Por eso un aforismo de Lichtenberg reza más o menos así: he notado claramente que tengo una opinión sentado y otra de pie. [119.]

En efecto, entre el acomodamiento de las vísceras, la actitud mental dispuesta al pensamiento y la estructura física y material de la silla no podemos obviar que los contornos que propone lo real, los apuntalamientos de las materias y las formas convencionalmente instituidas plantean siempre vivencias diferentes con cada cambio de textura. En el marco de la vida, vista a partir de la acción física de los sujetos en el mundo, así como de ciertas convenciones técnico-artísticas particulares, entre el cuerpo y el psiquismo de los sujetos se tejen tramas de significado que atraviesan lo físico y lo mental con diferentes cargas energéticas depositadas en los procesos conductuales, todo mediante las condiciones relacionales y matéricas que se proponen en las prácticas culturales. Así, los sistemas práxicos, las *convenciones* del hacer en las prácticas artísticas constituyen *apuntalamientos* en el sentido psicoanalítico; estímulos al preconsciente que a través de ciertas condiciones para la motricidad producen cierto tipo de metabolizaciones de energía que circulan en la *Gestalt* acción-representación.

Lo plástico, lo kinético, lo dramático, lo auditivo operan relieves de distinta naturaleza en nuestra experiencia de lo real, tanto por los contornos materiales que proponen como por los procesos de metabolización de la energía psíquica que propician.

La dimensión performática propondrá apuntalamientos al psiquismo a partir de la proposición de un sistema de praxias para la realización de un evento cultural encuadrado.

Sin duda, las elecciones de orden cultural e individual que configuran los espacios físicos, los tiempos, las relaciones, el hacer corporal (de las acciones corporales desde el punto de vista de la musculatura estriada, de la pulsión de movimiento) e interaccional *apuntalan* el surgimiento de las representaciones mentales, cognitivas e imaginarias que se producen en los individuos y grupos que experimentan las situaciones reales.

ABRIENDO EL PANORAMA: AGENCIAMIENTOS POSIBLES PARA LA TRADUCCIÓN PERFORMÁTICA

Actualmente, enfrentados con la amplia gama de posibilidades de traducción, ni las reconstrucciones más fieles ni las apropiaciones más arriesgadas podrán deslindarse del sentido contemporáneo de la producción artística: mirar el pasado cambia el presente del artista en la actualidad, lo aleja de la idea de que el presente es absoluto para introducir en su mente la posibilidad de contemplarse sobre el fondo del pasado, un pasado diferente del presente y que podría también convertirse en un futuro distinto.

En este proyecto altermoderno de recuperación del pasado y de lo diferente se plantea el reto de generar espacios de experiencia que permitan dar cuenta de los procesos de traducción performática, de las pérdidas y ganancias: lo que a nosotros nos aporta el contacto con lo diferente y lo que podemos devolver a lo otro.

Debemos ser claros en este punto, ya que elegimos que la tarea por realizar es la *traducción performática*. Sabemos que los conceptos nombran ciertos hechos o fenómenos, y aquí, con la elección de éste, decidimos enfatizar, enfocar, poner la mirada en el itinerario de operaciones que pone en marcha el traductor. No buscamos la reconstrucción, remontaje, reposición, apropiación, reejecución en sí mismos, dado que aluden a cierto tipo de resultado, a un producto final con ciertas características. Y no es el interés de este trabajo producir cierto tipo de evento –aunque quizá se logren algunos resultados relacionados–, sino dejar el campo libre para que operen las transposiciones y para que el traductor sea consciente de los mecanismos que le hacen tomar ciertas decisiones. Privilegiamos entonces los itinerarios del investigador creador antes que un tipo u otro de desenlace performático.

Si nos planteáramos la tarea del investigador de danza-coreógrafo-intérprete como historiador, habría que intentar proponer en el plano de lo performático ciertas hipótesis, dotarnos de cierto archivo (heurística), analizar

evaluativamente el contenido de fuentes (crítica) y generar una interpretación (hermenéutica) de lo que pudo haber ocurrido y de lo que puede ocurrir en los hechos de movimiento. Finalmente la reconstrucción o apropiación de una danza se volverá hecho presente. La escritura de la historia de las danzas será un evento multimedia, performático.

¿Cómo desarrollar una heurística, una crítica, una hermenéutica adaptadas a una escritura performática de los hechos dancísticos de otras épocas y lugares?

La apuesta no pretende quedarse en una formulación teórica, sino en la sugerencia de la construcción de espacios de trabajo performático que sean vehículo de este tipo de escritura historiográfica. Hacer una historia de las danzas que recupere la sustancia kinética sugiere el establecimiento de ciertos encuadres, ciertas configuraciones estéticas, y la construcción de praxias y códigos de acción pertinentes para alcanzar el objetivo.

Hace falta una reflexión sobre las condiciones, sobre los apuntalamientos espacio-temporales que nos permita desarrollar una historiografía estética para reescribir esas historias dancísticas en la dimensión performática.

La zona de “juego”

Esto nos lleva a plantear la responsabilidad que conlleva la propuesta de cualquier espacio de trabajo en el marco de los *performances* culturales. Culturalmente, plantear un espacio de trabajo es promover la existencia social de una zona que construye la vida estética en una comunidad, una zona inscrita entre la estilística de los eventos representados y la vida social. Entonces distingamos aquí el *performance* como suceso realizado y el *espacio de gestación* de su configuración estética. Suele estudiarse el evento cultural dentro de su espacio de presentación y no la preparación de su instalación en la larga duración del tiempo social. Este enfoque en lo procesual nos lleva al derramamiento de la unidad tradicional, el producto final, para enfocar el peso social que tiene el tiempo largo de su producción. De hecho, todas las culturas asignan espacios de producción de sus eventos performáticos. Más allá del evento realizado en cierto momento y lugar existe un lugar social asignado para su preparación. Las culturas colocan entre la *vida real* y el *evento performático* unas *zonas de trabajo* de larga duración que procesan

las realidades sociales y las convierten en el evento en cuestión. Estas zonas más bien son concebidas por Schechner como zonas de ensayo o “taller” y constituyen una suerte de espacios de “juego” en el que se prueba, se experimenta, se reproduce, etc., de acuerdo con los mandatos del contexto cultural. Son zonas liminales entre vida real y *performance*.

En este sentido, para Schechner los *performances* están ligados a ciertas actividades de “juego”. Para este investigador, en las culturas el juego se deriva de situaciones sociales. Incluso a través del juego se prepara a los jóvenes para la vida real.

En principio, Schechner alude a cuestiones biológico-energéticas, por ejemplo, la lucha por sobrevivir: el juego como un valor de supervivencia se conecta con la vida real en que ayuda a mantener en alerta, preparada, una carga de energía para momentos de crisis social real. Similar a la metabolización de las energías psíquicas, este antropólogo ve que el juego permite mantener el potencial kinético no por almacenamiento sino por funcionamiento permanente, a la manera, diríamos, de la batería de un automóvil. Al sobrevenir una crisis, el “motor” en marcha de la energía pasa a emplearse para la lucha o situación verdadera. La visión antropológica de Schechner (2003) le permite ver la unidad y diferencia entre el juego-*performance* y el contexto social en el que se inserta; entre el juego y la “vida real”.

Entre la vida real y el juego hay esta tensión en la que ningún juego es completamente libre, puesto que sus insumos suelen proceder del drama real de la sobrevivencia y la vida en general, y en la que se da la reestructuración de un nuevo comportamiento que, aunque procede de lo real, propone nuevas lógicas y reglamentaciones. Por ejemplo, si en el juego de ajedrez las figuras del rey, la reina, los peones, los caballos, etc., proceden de un mundo organizado monárquicamente, su sentido en el interior del juego adquiere otros valores y otras “ganancias”: toda una relación matemática y racional de los modos de moverse de las piezas, del número de cuadros, de la división en dos bandos, etcétera.

Y siguiendo con esta cuestión de la estilística, en cuanto a la “zona de juegos” Schechner afirma que el trabajo se centra en manipular las secuencias de conducta tomadas de los procedimientos de la vida, pero asignándoles una función distinta. El estilo interaccional de las culturas parece elaborarse o “simplificarse” –diría Barba– según los cánones de reducción de las técnicas extracotidianas, en las que se selecciona sólo una parte del movimiento y

se expande, no sólo en los aspectos técnicos, sino también en sus reglas y permisos combinatorios.

Un padre que enseña a sus hijos una danza tradicional o un maestro de ballet que da clases en una academia profesional trabajan con ciertas acciones que pueden ser –dice Schechner– elaboradas como un cineasta procede con fragmentos de película: los toma, los edita, revierte la edición, la transforma. Por unos momentos, las conductas existen de manera independiente a los actores: son transmitidas, manipuladas, almacenadas, transformadas. La labor de restauración se lleva a cabo en la transmisión cuerpo a cuerpo, en esta zona de taller, y esto lo comparten tanto los *performances* “estéticos” como los rituales.

Ahora bien, para Schechner la conducta restaurada incluye también la toma de decisiones: es siempre una conducta repetida, pero nunca con exactitud. Restaurar una conducta –acota Schechner– no tiene nada que ver con buscar “el original”, sino con rastrear las diversas interpretaciones que se han hecho de aquella fuente que no existe de manera autónoma sino sólo a través del proceso de sus diversas restauraciones. El margen de transformación permitido y permisible en la restauración de las conductas depende del encuadre social.

De acuerdo con Schechner, esos espacios en los que sucede la restauración son espacios sociales ubicados entre la vida cotidiana y la “presentación” más o menos pública de los *performances*, y ése es el espacio de los *ensayos*, el *taller*, llámese periodo de montaje de un evento escénico, llámese ensayos informales en el espacio doméstico para aprender a través de los padres una danza tradicional. Lo común a todos ellos es que ahí se trabaja en el examen de las conductas, la fragmentación, la recombinación, y en general sobre sus reglas de organización. Se trata de tiempos y espacios protegidos en los que se involucran la operación de la conciencia y los motores instintivos de las conductas, pero en vías de proponer un juego en la dimensión expresiva, simbólica, lúdica, rítmica, y, en fin, todo aquello que estéticamente sea correlativo a la estilística de la performática cultural en vigor.

De hecho, en el juego aparecen patrones, acciones procedentes de sus contextos de origen, mismos que se desligan de su motivación inicial y se vuelven cualitativamente diferentes, según ciertas reglas y manipulando significados distintos a los del mundo exterior. En el nivel de los diversos “juegos”, Schechner concibe que las secuencias de conducta tomadas de los

procedimientos de la vida se reordenan en el marco del juego: se exageran, se repiten, se fragmentan, e incluso las acciones no necesariamente se producen completas como se haría en la vida real funcionalmente, sino que se seleccionan partes a las que se les asigna una función distinta.

Pues bien, estas lógicas internas que procesan la estilística del contexto se gestan en el tiempo largo dentro de las zonas de juego y su preparación. Para clarificar la naturaleza de este espacio, podemos recurrir a la diferencia que hace Schechner entre “guión” y “teatro”. Por “teatro” –para nosotros el *performance* cultural representado en un tiempo y un espacio específicos–, Schechner entiende una presentación singular, un evento concreto e inmediato representado por un número específico de intérpretes, y lo concibe como la manifestación del guión en el conjunto de gestos que los actores ejecutan. Por guión –para nosotros la zona de juego–, entiende un tiempo-espacio para establecer cierto tipo de acciones tendientes a ejecutar el teatro; un código básico de sucesos que se transmite de persona a persona. El transmisor es capaz de entender y enseñar el guión. De hecho, el guión preexiste a una presentación, y entre una y otra presentaciones sus formas se conservan o permanecen de un acto a otro. Entendemos aquí una dimensión temporal del guión como categoría de larga duración, de trabajo cotidiano, de transmisión y aprendizaje, de restauración e innovación. En el guión se define cuántas repeticiones de movimiento, qué cambios y qué nuevas combinaciones se aceptan. Por ejemplo –dice Schechner–, en la música india la progresión de cada raga es conocida, y ése es el drama; pero el guión es la manera específica en que un grupo va de una fase o nota a otra, cómo se organizaron las progresiones (sus secuencias, velocidad, volumen), y esto se aprende, se practica, se prueba en un tiempo distinto al de la representación.

En las artes occidentales escénicas, tradicionalmente este tiempo largo está inserto en un esquema profesionalizador hegemónico desde el siglo XVII que ha sufrido cambios y transformaciones pero que en esencia se produce mediante la institucionalización, escolarización y espectacularización. Y es que, ¿qué separa nuestros juegos culturales convertidos en espacios de ensayo y taller de la vida real en Occidente? ¿Y a partir de qué fronteras, usos y dispositivos de establecen nuestros territorios de juego?

En la vida de las artes occidentales podríamos ver quizá que entre el *performance* cultural representado y la vida social en general hay una conexión estilística que se gesta en los espacios de ensayo a través de ciertas reglas

de juego en la larga duración. En su análisis de las formas de producción artística contemporáneas, Laddaga afirma que para entender determinada economía de los espacios y las imágenes con cierto estado de lo social es fundamental recurrir a ciertas teorías de la organización laboral en Occidente. Encuentra que el modernismo y el posmodernismo proponen dos lógicas culturales distintas, y que en el modernismo la organización interna de los espacios de producción –incluidos los de las artes escénicas profesionales– se maneja por medio de cierto estilo *taylorista* caracterizado por la fragmentación y autonomización, y por una dirección vertical que ordena todas las piezas, que exige de sus empleados obediencia y “docilidad”, mientras que en el posmodernismo empieza a imperar la lógica *posfordista*, más horizontal, que genera redes colaborativas entre los participantes requiriendo de ellos mayor capacidad de comunicación y ajuste, mayor flexibilidad para llevar a cabo permanentes negociaciones propias del trabajo compartido. Como si en los modos de producción artísticos modernos se “jugara” al patrón y a los obreros, o bien, en la época posmoderna, se jugara compartir el trabajo entre todos a partir de un proyecto común, mediante la versatilidad y las redes colaborativas.

En esta zona de juego intermedia entre lo social y el *performance* cultural propiamente dicho también se construyen las subjetividades. Por un lado, la estética de los *performances* apuntala la actividad preconsciente, la imagen de sí mismo y el margen de elección que permite al sujeto concebirse de cierta manera. No es lo mismo plegarse a un juego que requiere prioritariamente el seguimiento de reglas muy cerradas que moverse dentro de un espacio improvisatorio más abierto. ¿Qué tanto se incluye la elección subjetiva en los sucesos? ¿Qué tanto el sujeto se apega a las reglas? O –recordando a Foucault– ¿qué tan abiertos y cerrados son el código cultural y las lógicas de juego? De tal forma que la verticalidad y la obediencia, o bien, la horizontalidad y el trabajo propositivo de los individuos de un colectivo, no sólo tienen que ver con las modalidades del trabajo productivo, sino también con la construcción de cierto tipo de subjetividad que, en un momento dado, se pliega al orden impuesto, o bien realiza ciertas elecciones que en el mejor de los casos deberán encadenarse con las de los demás. Así, es posible ver las formas que asumen los juegos dependiendo de si la organización social en que éstos se insertan es rígida o flexible y si se enfatiza más el interés colectivo o el individual. No todas las sociedades cierran tanto sus com-

petencias deportivas a récords y patrones establecidos, y no para todas las sociedades es igualmente importante una danza comunitaria que una danza especializada desempeñada sólo por especialistas.

Es importante aquí considerar la diversidad del diseño de juegos, las mil y una estrategias que dotan a un espacio de ensayo y taller de una estructuración pertinente para conducir a la resolución de la tarea propuesta. El objetivo que nos compete tiene que ver con abrir un marco de posibilidades estratégicas que aporten un mínimo de ejes por tomar en cuenta para desarrollar cierto proceso de traducción performática. Hablaremos, pues, de “traducción” performática como un concepto amplio que alude a un material fundamentalmente kinético, cuyos usuarios aprenden, manipulan y siempre tienen un margen para cambiar según ciertos objetivos y ciertos marcos de libertad o restricción.

En la exposición de ejes problemáticos orientadores no se busca estructurar ninguna metodología específica, pues cada traductor tendrá sus diversos posicionamientos para construir el archivo y para realizar una interpretación con tendencias univocistas o equivocistas de sus materiales. Se trata de reflexionar sobre el marco general de opciones que tenemos los diversos traductores de danzas, y de cómo podemos diseñar –cada uno de acuerdo con sus necesidades– un espacio de trabajo centrado en la restauración de las conductas que orienten la construcción de un archivo, la formulación de hipótesis historiográficas, el rastreo de los cambios y las mutaciones en ciertas cadenas de acción y la puesta en juego de nuestra memoria, incluido nuestro capital afectivo-corporal, para apuntalar diversos procesos de traducción performática.

Para empezar, ¿quién es el traductor? ¿Busca realizar un trabajo de copia casi impecable, o desea trabajar con los materiales de manera más libre y cuyo resultado final no rinda culto al “original” sino que proponga nuevos horizontes? ¿Qué lo lleva a entrometerse con manifestaciones dancísticas ajenas, ejercitar el reconocimiento de lo ajeno y desnaturalizar lo propio en el marco de las experiencias corporales? ¿Qué responsabilidad cultural y estética conlleva la construcción de espacios de experiencia y reglas de nuevos juegos que inevitablemente habrá que construir?

Evidentemente estas preguntas tendrían distintas respuestas según los fenómenos dancísticos fuente. Sin embargo es una ganancia el hecho de poder formular tales interrogantes y asumir una de muchas posiciones posibles

ante la tarea: recuperación del pasado y de la memoria, hacia la resignificación del presente y la construcción del futuro. En principio, preguntarse por los objetivos y tareas sustantivas:

- ¿La necesidad parte de reconstruir, restaurar una danza que es ejecutada por ciertas comunidades pero que ya se está perdiendo?
- ¿Hace falta traducir a movimiento ciertos materiales sobre una danza que ya nadie parece practicar en la actualidad?
- ¿Es un afán lúdico lo que lleva a desear bailar una danza que ya nadie baila pero agregando aspectos de la vida del traductor?
- ¿El deseo es cuestionar un código de movimiento que quizá se ha considerado opresor y se busca evidenciar con una apropiación ese ejercicio de poder?

Si toda zona de juego propone su diseño a partir de las tareas que se establecen y la lógica del juego en general, serán las tareas que determinemos como sustantivas lo que marcará con su sello el trabajo de taller. Pensemos en algunos ejemplos: en la capoeira el entrenamiento pasa por un calentamiento, el aprendizaje de acciones específicas, la interacción con los compañeros para poner en práctica el juego improvisatorio característico, el aprendizaje de cantos y el manejo de instrumentos y la fiesta final, que es la *roda*. Los futbolistas, por su parte, suelen tener un entrenamiento físico preparatorio, prácticas de habilidad con el balón, interacciones entre los jugadores y finalmente el partido de fútbol con toda su reglamentación. Algunas artes marciales incluyen dentro de su entrenamiento fases de meditación, trabajo de lectura y aprendizaje de algunos conceptos. Y así podríamos seguir. Cada zona de taller tiene su contexto social, su encuadre, sus reglas, sus objetivos, sus finalidades, que se conectan mediante el diseño de su juego.

La zona de juego de la traducción performática propondría una mezcla de actividades reflexivas, indagatorias, a la vez que psicomotrices, estratégicas y conductuales. El asunto medular aquí es pensar en *las estrategias de articulación entre la documentación multimedia y el paso al acto*, el paso a la danza efectivamente restaurada. Se plantea fundamentalmente el paso de los escritos, imágenes, clips de video, audios, esquemas, etc., que componen nuestro archivo a actividades prácticas, corporales. A propósito de este tránsito, de esta transposición de ciertas fuentes a la materialidad de lo performático, es

importante aquí lo que plantea Victor Turner (1995) en el terreno del trabajo antropológico. Turner se pregunta si será posible traducir las situaciones de conflicto de las etnografías a su escenificación en acciones dramáticas y si esto podría ayudar a comprender cómo operan estructuras y valores sociales. Tal es su propuesta de *performing ethnography*. Si los dramas sociales para Turner son las formas en que se manifiestan el flujo y la constante transición de la vida social, una antropología del *performance* permitiría ayudar a comprender pulsos y relieves de otros modos de vida. Turner se pregunta cómo transformar una etnografía en un guión. Luego actuar ese guión, y después reflexionar sobre lo representado y sucedido, y regresar a la etnografía para crear un nuevo guión. Turner llama a esto *circulación interpretativa*, la cual podría fundamentar una crítica de la etnografía: el ciclo que va de los datos a la praxis y la teoría, y de vuelta a recuperar más datos.

De manera similar al antropólogo procesual, el asunto es encontrar la manera de diseñar dispositivos de trabajo práctico y experimental articulado con el conocimiento documental.

Lo que estaría en juego para organizar ese espacio protegido sería poder propiciar un proceso fluido de traducción y articulación entre materiales no kinéticos y acciones concretas. ¿Cuáles serían los agenciamientos, tiempos, espacios, organización de actividades, elementos de trabajo y reglas de transformación pertinentes para apuntalar dicha tarea? Es importante al respecto poner en evidencia la trascendencia de encarar el establecimiento de los apuntalamientos psicomotrices; el diseño puntual de un trabajo de experimentación que permita plantear, dosificar y organizar los itinerarios de acercamiento-distanciamiento respecto de los archivos construidos, y de las operaciones de transposición entre sustancias matéricas diversas para realizar ciertas tareas:

- Enfrentar la construcción de un archivo asumiendo la responsabilidad de selección, categorización y organización.
- Considerar el trabajo de restauración de la conducta como parte del archivo, y asignar su lugar específico en éste dependiendo del universo documentario disponible para cada fenómeno dancístico.
- Abrir dispositivos de exploración para detonar interpretaciones reflexivas y estéticas (referidas a lo sensorial: producción de gráficos, registros escriturales, secuencias de acción), y producciones subjetivas en que se pongan en juego las posibilidades de elección, transforma-

ción y construcción. El margen de libertad de éstas será correlativa al tipo de traducción que se planteen los traductores.

Estamos hablando aquí de tener cierto poder de prescripción, control y seguimiento del *proceso*, en el entendido de que para las traducciones performáticas ahí está el objetivo de la zona de juego, no tanto en el resultado. En plena época del arte contemporáneo, con la diversificación de propuestas artísticas y estéticas que se salen de las lógicas disciplinarias y de las ortodoxias creativas, todo creador tiende a elaborar sus propias estrategias: mixtas, heterogéneas, multiformes, tanto para sus productos terminales como para sus procesos constructivos. Tales estrategias afectan ante todo la dimensión procesual, pero es justamente la ambigüedad del término *proceso* lo que requiere aquí de una revisión. Sainza Fraga considera que este término requiere de revisión en el contexto de las prácticas artísticas actuales:

Hace años que esta palabra deambula un poco sonámbula en nuestros discursos, de tal modo que al nombrarla parece que todos sabemos por qué lo hacemos y a qué nos referimos, y sin embargo, al tratar de desmenuzarla, de argumentarla y contextualizarla se produce un espacio casi vacío y un tanto silente, porque aparentemente no es una palabra excesivamente problemática, sino una palabra amable que sirve para casi todo. [16.]

En su revisión, la autora observa que en algunos momentos se ha considerado el concepto en términos más psicológicos, entendido como la forma de operar, el trayecto de descubrir, inspirarse, hallar, etc.; de la creatividad previa al resultado o producto. Después, a partir del desarrollo del pensamiento científico y el énfasis en lo productivo, se empieza a relacionar lo procesual con lo biológico, lo técnico y la experimentación científica. Sin embargo son las producciones artísticas las que dan al concepto su carácter de sistema abierto, lejos del acabamiento del producto. El énfasis en la definición de la palabra “proceso” ya no recae en “¿qué significa esto?”, sino en “¿cómo funciona?”

Podemos pensar en la apertura del arte contemporáneo, en su derramamiento en los contextos fuera de los límites asignados a las obras. Lo contemporáneo empieza a enunciar los trayectos y las operaciones en curso. El

arte actúa e interactúa con el mundo más que representarlo; produce modos de acción y no tanto significados por “leer”:

Un territorio en el que el arte no puede ser definido ya ni por sus medios, ni por sus objetos, ni por sus formas, ni por sus lugares, ni por sus herramientas; en donde los sistemas llamados abiertos están fundados en interacciones, en los que los conceptos remiten a circunstancias y no a esencias, en los que los conceptos no preexisten sino que hay que inventarlos. [18.]

Así, contextos, reglas y juegos marcan los modos de producción del arte contemporáneo. Sainza Fraga ejemplifica esta actitud contemporánea con algunos casos. Recupera por ejemplo al escritor Raymond Roussel:

Mediante la elaboración de unas reglas según las cuales, y en palabras de Roussel, liberarse de la “angustia del significante”, sus máquinas de escritura funcionaban sin más clave que la de su juego, según la clave de unas condiciones que dejaban al azar y producían un resultado indeterminado –aunque los textos resultantes poseyeran tan extrañas cualidades que tanto los surrealistas como los miembros de OULIPO8 lo proclamasen como su precursor. [18.]

Roussel, al revelar cómo funciona su escritura a la manera de un sistema de pautas que se producen al azar, se enfrenta a la jerarquía convencional de la representación y el artista que ya no planea o proyecta finalidades preexistentes a la producción misma. De los procesos de producción material concreta emergen acontecimientos, flujos, deseos.

Otro ejemplo es el de John Cage, que explica sus metodologías de composición musical mediante el I Ching o el tarot, apuestas aleatorias muy lejanas a las premisas del buen o mal gusto, lo correcto o lo incorrecto:

Atlas Eclipticalis fue escrita mediante la utilización de un mapa de estrellas y constelaciones, trasladando sus trazos a una plantilla de ochenta y seis partes instrumentales. Utilizando el I Ching, relaciona las tiradas con las posiciones de las estrellas y dibuja pentagramas en papel transparente. Elabora así un universo microtonal en el que cada instrumento es una estrella y cada estrella forma parte de una constelación: de acuerdo con las coordenadas de las estrellas, otorga la altura de las notas; el brillo lo traspola a la intensidad musical y la dimensión

de cada cuerpo celeste la convierte en la duración del sonido. Las separaciones entre estrellas-instrumentos-sonidos generan unos vacíos que hacen posible su individual irradiación. [22.]

Así, Cage consigue una partitura de ochenta y seis partes instrumentales y sonidos distintos.

En el arte contemporáneo el proceso deja de ser un trayecto homogéneo que lleva a la creación de un producto más o menos planificado para enfrentarse a las nociones de acabamiento y de preconcepción apriorística: el proceso no reside en la mente del creador solamente, sino que convoca a una singularidad que es “acabada” en el contexto y con los participantes. El proceso es medular en las prácticas artísticas contemporáneas, las cuales generan un universo de infinitas posibilidades:

Planificar los procesos que producen y reproducen los sentidos de una práctica sin resultados materiales, los sentidos de un trabajo del arte que articula y funciona según las complejas dinámicas de la subjetivación, los afectos y las intensidades, pero también la crítica a los sistemas formalizados de lo económico, lo político o lo cultural desde la elaboración de la resistencia a las prácticas productivas estandarizadas, como en los procesos de deambulación de Bruce Nauman, los procesos de procrastinación de Francis Alÿs, los procesos de aburrimiento en Andy Warhol, los procesos involutivos y de aislamiento de Gregor Schneider, los procesos de disolución de Jana Sterbak, los procesos dependientes de Sophie Calle, etc., y así unos cuantos de todos los demás. [Sainza Fraga: 21.]

Así que, en lugar de “proceso” habrá que decir “procesos” (lo múltiple singular) como sistemas abiertos, ya sea de ralentización, dilatación, oscilación, metamorfosis, etc. Como recursos que emplean las prácticas artísticas para funcionar como creadoras de experiencias heterogéneas.

El arte contemporáneo juega para producir. Cada artista elige e inventa una lógica procedente de sus necesidades e imaginario. Lo importante aquí sería localizar una matriz más general que nos permita pensar en términos más generales el diseño de juegos. Así que, ante esta diversificación de procedimientos, es de lo más ilustrativo acercarse a la médula creativa de las experiencias de usuario que está localizada en gran parte en el diseño de juegos electrónicos. Es decir, para pensar en la organización de los apun-

talamientos, los usos de tiempo-espacio, las interacciones y organización de actividades para la traducción performática podríamos acercarnos a los mil y un procedimientos de juego, o bien reflexionar en la matriz sistémica que puede gestar esos mil y un procedimientos. Encontramos una suerte de matriz en la sugerente teoría del diseño de juegos de Salen y Zimmerman (2006), que permite pensar en ciertos parámetros flexibles de organización interna que puedan ajustarse a diversos objetivos y diversas modalidades de construcción de comparables y a trabajos grupales heterogéneos. Encontramos la matriz de las posibilidades interactivas de los juegos.

Salen y Zimmerman enfocan el diseño de juegos menos antropológicamente y más técnicamente hablando de manera directa a los diseñadores de juegos, a los generadores de experiencias que propondrán un espacio “ficticio” para ciertos usuarios, y los autores apuestan a aportar elementos para que estas experiencias sean significativas. El modelo que proponen es tan general que puede ser empleado por un diseñador de juegos electrónicos, un coreógrafo, un terapeuta, así como por un traductor performático que emprenda algún proceso de reposición o apropiación dancística. Salen y Zimmerman desarrollan el concepto de “juego significativo” y ponen en evidencia las condiciones necesarias para proponer un contexto interactivo que tenga sentido para los usuarios.

Para empezar, afirman que todo juego tiene un principio y un fin. ¿Dónde inicia y dónde acaba el juego? El juego crea una zona encantada separada del mundo real y tiene una representación física perceptible, el círculo mágico de Huizinga: el foro teatral, las rejas del parque, o algo más abstracto como las reglas que funcionan para que el juego se ponga en marcha. Hay juegos con límites flexibles, como el juego de muñecas, en donde a veces la muñeca participa y a veces la niña la pone por ahí y la olvida un rato. Con un juguete los límites son borrosos, pero en otros casos hay fronteras más estables: el tablero, la mesa, un partido de basquetbol, un ensayo teatral: hay un espacio y un tiempo definidos físicamente, y esos límites mantienen la ficción del juego que lo separa de la vida.

Si bien hemos revisado la noción de *encuadre* como frontera entre la dinámica social y la zona de juego desde un punto de vista más antropológico, nos ocuparemos ahora de él en un sentido más técnico. Ante todo, el encuadre propone una diferencia espacio-temporal y conductual de lo que es y no es el juego, el *performance* y/o el laboratorio, los modos en que se

escinden del resto de lo social para convertirse en esos espacios protegidos que establecen un tablero de juego interno:

...en la jerga fotográfica, el encuadre es, en términos simples, aquello que delimita lo que queremos que salga en la foto; se trata de un recorte de alguna manera deliberado, para obtener cierto resultado en lo que respecta a una imagen. Referido a la composición fotográfica, se requiere del encuadre, una función de movilidad que le permita un ajuste constante a diferentes objetos y a diferentes posibilidades compositivas: se puede encuadrar un objeto en el centro de la lente fotográfica, o descentrarlo, y el resultado es muy distinto. El encuadre supone también la elección del ángulo de visión, el lugar desde el cual se observa y se enfoca un objeto, y el establecimiento de los límites a lo que se dejará fuera. Entendamos la flexibilidad del encuadre en la medida en que debe ser pertinente y adecuado para enfocar lo medular. [Islas, 2006.]

El encuadre está asociado con la idea de proceso relativamente controlado para los fines que se formulan en un momento dado. Por ejemplo, en el caso del encuadre clínico éste provee de una cierta estabilidad a lo que ocurre en cierto lapso: días, horarios establecidos, duración de la sesión, roles de los participantes, diagnóstico de la situación inicial y su desarrollo. Permite también establecer objetivos y asumir responsabilidades. En suma, podríamos decir que al encuadre preexiste el planteamiento de objetivos, el establecimiento de límites mediante los cuales queda claro lo que deja fuera y lo que incluye dentro, los roles básicos que tendrán sus integrantes y los elementos de constancia que le permitirán el desarrollo de los procesos hacia el objetivo.

No hay que olvidar que esta disposición interna de los elementos en el interior del encuadre tiene que ver con el contexto social, el cual –en la medida en que incluye todo un sistema de jerarquías e interacciones– traslada al juego una significación cultural.

Pues bien, para Zimmerman y Salen este establecimiento del principio y el fin del juego apuntala la actitud de juego que inicia cuando los jugadores deciden empezar a jugar. El círculo mágico propone un marco de sentido distinto al de la vida real y requiere de un compromiso para jugar. Se plantea una realidad alternativa que requiere de una actitud psicológica especial. El sistema es una suerte de contrato social, y sin actitud de juego queda inha-

bitado. Se aceptan las reglas del juego, pues sin ese estado mental el círculo mágico no es posible y las acciones no tienen sentido.

También hay sin duda en todo juego una suerte de simulación que está organizada, acotada, y que propone cierto horizonte de posibilidades a la acción de los jugadores. Este horizonte requiere de situar a los usuarios en un *contexto* en el que *actúan* y hacen *elecciones*. La consistencia de la actividad lúdica está en el campo de la acción; en la lógica de la práctica en donde a una situación dada uno tiene que ser capaz de anticiparse, calcular posibilidades, decidir y actuar. Las situaciones de juego proponen ciertas normas de cálculo para la interacción y la recursividad creativa.

En los juegos, la gramática son las *reglas*: éstas describen cómo los elementos deben interactuar entre sí. Dichas reglas producen el sentido dentro del juego y permiten al usuario interpretar las situaciones y elegir sus acciones. ¿Qué regla subyace a presionar un botón? Es esencial que a toda elección le suceda un *resultado*. Por ejemplo, el resultado de la acción de mover una pieza en ajedrez puede suponer que otra pieza sea “comida” y que desaparezca del tablero. Este resultado dota de sentido a las acciones: si a la *acción* del jugador dentro de ciertas *reglas* el sistema devuelve un *resultado* se vuelve significativo actuar de una u otra forma. Si el usuario lo sabe puede tomar la decisión de presionar un botón en ciertos momentos. Presionar botones es una regla integrada y discernible si se sabe qué sucede al presionarlos. Lo significativo de un juego es una experiencia afectiva y emocional y reside en la correlación entre acciones y resultados y qué tan significativos son dentro del sistema juego.

Así que para lograr lo significativo de la experiencia el diseñador de juegos debe hacer evidente a los jugadores la relación entre acciones y resultados. Estas relaciones deben percibirse *discernibles e integradas*.

¿Qué es *discernible*? Que el jugador puede visualizar el resultado. Es importante comunicarle dentro del círculo mágico del juego: si en un juego electrónico bélico eliminas a un enemigo, pero ese enemigo sigue apareciendo en pantalla, hay un problema en la comunicación del resultado. Es importante para el jugador saber si su acción fue adecuada o no por medio de una evidencia sensorial. Si se conoce el resultado de las acciones hay juego significativo.

¿Qué es *integrado*? Que la acción y el resultado estén integrados a un contexto de juego más amplio: las acciones tomadas no tendrán sólo una im-

portancia inmediata, sino que afectarán la experiencia y las acciones futuras. Por ejemplo, en el decatlón los corredores deciden ir despacio, ir “perdiendo” al inicio de la carrera, a fin de guardar energías para la recta final. Lo integrado le dice al jugador cómo sus acciones afectan al juego en su totalidad. Hay que atender al resultado del proceso mediante el cual los signos adquieren valor en un sistema, y de hecho las acciones y elecciones que tiene el jugador surgen bajo la condición de que él ha interpretado los signos de alguna manera, y que una u otra opciones tienen cierto sentido para él.

Si en términos generales el contexto y el sistema son las condiciones de cálculo del juego, jugar supone interactuar, tomar decisiones: la *interactividad* supone la parte abierta a la actividad e iniciativas de los jugadores que manipulan, habitan y exploran. Cada acción afectará al sistema. La secuencia acción-resultado es posible porque los jugadores interactúan con el sistema. El jugador se compromete de diversas maneras con el juego, y el mismo juego le propone determinadas formas de relación, desde emplear ciertas opciones a partir de la interfaz de cierto juego hasta basadas en condiciones azarosas. Las elecciones pueden ser de muchos tipos: quizás una acción física intuitiva, abrir el juego en una partida de cartas, o tal vez la mirada comunicativa y un buen grito al compañero entre jugadores de fútbol que requieren colaboración.

Así que en el diseño de experiencias hay que tomar en cuenta los posibles modelos de interactividad. Fundamentalmente, la *interactividad* se define por reglas que dicen cómo se van a relacionar los usuarios con los elementos, mismas que:

- Definen el marco de posibilidades de la relación entre acción y resultado. La profundidad y la calidad de la interacción quedan definidas por las relaciones entre las decisiones de los jugadores y lo que el sistema les responde.
- Plantean dos niveles de desarrollo de la interacción: macro (la cadena de decisiones que van formando una trayectoria de experiencia, es decir, la estrategia), y micro (las decisiones paso a paso, esto es, las tácticas).
- Plantean las unidades acción-resultado, que deben tener una forma de expresión comprensible para los jugadores. Facilita el proceso de elección que los juegos tengan la capacidad para representar las acciones que rea-

lizan los jugadores... ¿Cómo expresan la unidad de resultado que pueda hacer significativo el juego?

La manera de entender la elección es muy útil para diagnosticar problemas en el diseño de juego, el cual tendrá que ver con la cadena acción-resultado que de manera interna tiene que proponer ciertas formas de procesamiento de la elección, cómo responde el sistema a la toma de decisiones, y una manera externa, que es la forma en que manifiesta el resultado de una acción, de manera que el usuario se entere de qué ocurrió.

Si las decisiones se sienten arbitrarias, por ejemplo, en el caso de un jugador que “perdió” en el juego y no sabe por qué, hay que cerciorarse de que las acciones del jugador tengan un resultado significativo en el sistema interno del juego. Hay que revisar la manera en que se representan y se devuelven resultados a las elecciones del jugador y dar información suficiente para que el jugador sepa cuál es el estado general del juego.

De acuerdo con Salen y Zimmerman, el *diseño* es el proceso mediante el cual el diseñador creará un contexto que se encarnará en espacios, situaciones, objetos, narrativas y conductas que el usuario explorará, habitará, manipulará y, a través de esas acciones, encontrará el sentido: mover una pieza, sacar una carta, enviarle el balón a otro jugador tendrán sentido en el momento en que tales acciones tengan un resultado. Las estructuras y contextos del juego configuran indirectamente las acciones de los jugadores y plantean un *espacio de acciones posibles que es el puente que conecta la estructura diseñada y la experiencia del jugador*: este espacio es el *sistema interactivo significativo* que crea el diseñador de juegos.

La teoría de Salen y Zimmerman, por supuesto, apela a una estructuración bastante sofisticada y estabilizada, ya que el diseño de juegos electrónicos requiere de una estructura acabada abierta a múltiples usuarios en red. Sin embargo, para los fines de una zona de juego dentro de la dimensión performática habrá que considerar el inacabamiento que conlleva el trabajo en tiempo real y presente tanto de la planeación del diseñador –muchas veces *in situ*– como de las elecciones de “cuerpo presente” que llevarán a cabo los usuarios.

Para hacer una recuperación pertinente de ciertos elementos de esta teoría del diseño de juegos será importante la clarificación de ciertos objetivos de trabajo basados en un autodiagnóstico de las *finalidades de traducción*,

así como el establecimiento correlativo de *reglas* que hagan mínimamente *discernibles e integrados* los resultados del trabajo de *reconstrucción* y/o *apropiación*. Esencialmente, el trabajo de un taller de traducción performática se apoya en una tarea de traducción y de transposición, por lo que parte del círculo mágico que proponga tendrá que ver con enfocar la *construcción de cierto tipo de comparables*: si se busca una recuperación lo más fidedigna posible de cierta danza del pasado, una reglas de trabajo corporal que busquen la interacción un tanto mimética con los materiales fuente quizá sean las más adecuadas, mientras que aquellas basadas en la exploración del inconsciente personal y del movimiento individual de los participantes tal vez no devuelva un resultado discernible ni integrado acorde al objetivo de empatizar con el original. Los encuadres; la organización de espacios y tiempo, de actividades; las praxias; las técnicas; la práctica “artesanal” tienen lugar dentro de ciertos contextos y responden a ciertas lógicas organizativas de producción que tendrán que apuntalar el objetivo de la interpretación historiográfica propuesta para generar una historia escrita en cierto tipo de hechos, productos, objetos, procesos, acciones, y no otros.

Historiografía y traducción performática: ejes para el diseño de experiencias

Este mundo contemporáneo es una era de radicancias, cruces, préstamos y resignificaciones, pero deseablemente no de irresponsabilidad, sino de posicionamiento claro que nunca deje de cuestionarse sobre los alcances de trabajar con materiales ajenos que en el proceso de traducción devendrán propios.

Así, es indispensable esclarecernos a nosotros mismos el tipo de trabajo de laboratorio pertinente de acuerdo con nuestros deseos de traducción, porque no podemos obviar que las tareas por realizar tenderán a incidir, de alguna manera, en el plano del universo estético que nos está tocando vivir. Habrá que mirar hacia el contexto institucional y grupal en el cual se pretende instaurar la experiencia y plantear de entrada el límite entre nuestra propuesta experiencial y el contexto ambiente, para enfocar la pertinencia de este espacio mediador entre la vida cotidiana y los *performances*. Las

coberturas institucionales suponen ciertos permisos y ciertos límites para organizar la zona de juego.

Proponer algún tipo de experiencia supone estar consciente de las repercusiones en la dimensión estética de nuestras vidas y las de nuestros contemporáneos. Deseablemente, una tarea que se proponga organizar materialidades, tiempos, espacios estéticos en un grupo de personas debería en todo caso plantearse hasta qué punto quiere y puede incidir en la configuración de la experiencia de la subjetividad colectiva.

Ya se decía que el término de “traducción” performática se propone como concepto que denomine el proceso de interpretación múltiple que puede tener un investigador ante un fenómeno dancístico fuente. *En este ámbito la tarea específica sería la toma de conciencia de:*

- La posición del traductor ante su fenómeno fuente.
- Los objetivos de la traducción.
- El proceso de traducción.

Si –como plantea Díaz Cruz– el *performance* es un acto de creación que se sitúa, diríamos, entre recuerdo-repetición e invención-innovación, simultáneamente un acto de creación y un acto de recuperación de la conducta del pasado, en un taller de traducción performática habría que desarrollar la tarea de *entender cuál es la proporción de ambos polos, cuál es precisamente la tensión entre lo tradicional y lo emergente* en un proceso determinado y llevar el seguimiento del mismo.

Así, hay que considerar los ejes fundamentales del círculo mágico que dará sentido a la zona de juego de la traducción performática, es decir, qué estará “en juego” en esta zona. En términos generales, lo significativo de la experiencia tendría que ver al menos con tres cuestiones: 1. El tratamiento historiográfico (archivo, interpretación). 2. La recuperación de la memoria a través de la puesta en juego del imaginario de los usuarios. 3. La tensión entre convergencia y divergencia en la producción performática.

Hablamos aquí de la historiografía dada la experiencia en danzas del pasado que hemos acumulado.² Pues bien, se considera que el método científico de la Historia se ha desarrollado a través de un procedimiento compuesto por tres grandes elementos: heurística, crítica y hermenéutica.

Heurística

Para Fernández Riquelme (2010), si la historia es un saber humano, lo que conoceremos de tiempos anteriores será lo que el historiador selecciona, los aspectos de lo real que enfatiza. La historia no se ocupa de un “pasado” en general sino de “ciertos hechos históricos”. La mirada del historiador discrimina de acuerdo con lo que importa al horizonte social y personal. Así, se acerca a los documentos con una suerte de “tesis” que habrá que comprobar o refutar, de manera que la recopilación de las fuentes será justamente la necesaria para documentar un modelo previo de investigación determinado por intereses del presente (individuales o colectivos, científicos o ideológicos, etcétera):

La “duda epistemológica” que inicia toda tarea historiográfica parte de los intereses y paradigmas que afectan y condicionan en el presente al historiador. Por ello encontramos diversas interpretaciones y análisis, con lenguajes propios, sobre un mismo “hecho histórico”, fruto del contenido subjetivo que todo científico, como el historiador, plantea en su hipótesis de trabajo. [Fernández Riquelme, 2010.]

Dada una danza fuente por traducir, sabemos que la construcción archivística de los “datos” tiene que ver con nuestra elección. Y aunque sabemos que en esta asociación entre saber histórico y producción artística la configuración interna del archivo suele contener una mayor carga de subjetividad, no está de más recuperar algunas nociones de la archivística tradicional.

² Pero podríamos hablar de antropología, sociología o psicología, dependiendo del material fuente y el objetivo de la traducción. Todo traductor tendría que plantearse cuáles serían los referentes de saber pertinentes para decodificar sus danzas.

Las tareas que se propone la archivística tradicional son la conservación, organización, descripción y servicio en torno a los fondos documentales. Los principios más conocidos de la archivística tradicional son los de *procedencia*, respeto a la estructura interna de los fondos y el de *orden original*, que proponen conservar el orden y agrupamiento de los documentos según de donde vienen.

El fondo se define como conjunto de series de documentos que dependen de la estructura de un organismo productor (persona, institución, etc.). Para tratar el archivo hay que conocer quién produce, origina y engendra los documentos. Algunas problemáticas recurrentes son la confusión que a veces existe entre lo que es un fondo o un archivo, y a quién puede considerarse como autor, coleccionista, recopilador o emisor de los documentos.

La tarea medular es el llamado tratamiento archivístico de los documentos, que consiste en las operaciones que tienen como objetivo conservar, organizar y hacer accesibles y manejables los documentos para diversas finalidades.

Santos Vargas (2006) enlista las fases del tratamiento:

1. Identificación de unidades documentales (documentos similares) y series documentales que pueden incluir tipos documentales.
2. Clasificación o agrupación de documentos según el orden original.
3. Ordenación física (cronológica, alfabética, geográfica, numérica).
4. Valoración de documentos y conservación y eliminación de unos y otros de acuerdo con diversos criterios (fiscal, contable, jurídico, etc., y, para el caso que nos interesa, las finalidades de la traducción performática y el posicionamiento del traductor).
5. Descripción y elaboración de instrumentos de control y consulta.

¿Cómo podríamos sacar provecho de estos principios archivísticos? Hay que plantearnos en principio que los objetivos de traducción pueden ser muy diversos. Sin duda –como expresa Foucault–, los archivos están marcados en principio por su horizonte de enunciación. El material archivístico de cada fenómeno dancístico pone en evidencia la emergencia de enunciados tan distintos como el momento histórico que los origina, su procedencia histórica, y en función de cómo las siguientes épocas siguen tratando el periodo en cuestión. A su vez, los enunciados de cada momento provocan distintas

operaciones problemáticas y reflexivas para el trabajo de interpretación. Un par de ejemplos:³

1. Archivo para las *Danzas macabras*. En torno a esta manifestación dancística, que data de los siglos XIII y XIV en Europa, el material documental de la época poco habla de las danzas propiamente dichas, pero es lo único que se tiene para derivar de ahí la composición kinética posible de ellas:

- Iconografías de lo que Víctor Infantes denomina una “Danza macabra completa”: los retablos existentes en prácticamente toda Europa occidental que ilustran a la muerte invitando a todos los vivos, sin distinción social, ni edad, ni jerarquía, a irse con ella, junto con el texto editado hasta 1485 por Guyot Marchand. La danza plasmada en un dibujo, grabado o pintura y acompañado de un texto es lo habitual, pero pueden encontrarse también por separado imagen y texto. Lo que se mantiene es la presentación de la muerte, que dialoga con los vivos.
- Estudios antropológicos y sociales sobre las concepciones del cuerpo y de la muerte en la época medieval.
- Planos arquitectónicos de algunas iglesias medievales e incluso de la diagramación del trazo incipientemente urbano.
- Fragmentos de filmes en los que se representan ya sea rituales o alegorías que involucraban movimientos corporales.
- La existencia de reconstructores de danzas barrocas, época más cercana al medievo que la época actual, para ejecutar y establecer hipótesis de lo que en esas danzas pudo haber quedado del movimiento medieval.

Todo este arsenal heterogéneo y amplio para la reconstrucción de las intrigantes danzas macabras, así como el tipo de documentalidad tan alejada de lo que puede ser un registro dancístico propiamente dicho, propone ciertos

³ Estos ejemplos se han tomado del trabajo realizado en dos talleres de reconstrucción llevados a cabo en el Cenidi-Danza con investigadores y maestros de danza y de otras áreas artísticas.

retos. En efecto, el amplio universo del material y la inexistencia inicial de fenómenos performáticos concretos exigen un salto desde la documentación histórica, que habla de cuándo, dónde y por qué se había bailado esa danza en los siglos XIII y XIV en muchas zonas de Europa, hasta la ejecución concreta de lo que pudieron haber sido las danzas aquellas. Para cubrir ese salto habría de funcionar un ejercicio de inventar las piezas faltantes del rompecabezas para derivar esa información en un amplio espacio de posibles concreciones kinéticas.⁴

¿Cuáles serían aquí las unidades documentales? ¿Cuáles serían las series? ¿Sería posible pensar que los documentos podrían haber tenido originalmente un orden cronológico, desde los documentos de la época y los retablos hasta las interpretaciones sucesivas? O bien, ¿podríamos pensar en poses observables en estos retablos que pudieran contrastarse con algunas poses corporales posteriores plasmadas en las subsecuentes obras plásticas de determinado espacio geográfico? ¿Cómo se organizarían los documentos acopiados? ¿Cuáles serían los criterios de clasificación? ¿Cómo se organizarían físicamente para efectos de experimentación corporal?

Todo dependería aquí de los objetivos de la traducción y de las necesidades del traductor de acuerdo con su contexto y su arraigo grupal y/o institucional.

2. Archivo sobre el *Ballet triádico* (1922). En el caso de la obra de Oskar Schlemmer (Stuttgart, 1888), la documentación disponible es de una índole completamente distinta:⁵ escritos, dibujos, fotografías, pinturas, documentos publicados de Schlemmer que intentan expresar detalles de la coreografía y la composición y una filmación del ballet que dura alrededor de treinta segundos.

⁴ Si el punto de partida fue la documentación que mediaba entre nuestra mirada y las danzas que pudieron haber ocurrido, la carga de trabajo estuvo más bien dirigida a este proceso de las varias síntesis conceptuales a partir del material diverso. Difícilmente llegamos a una experiencia de restauración de la conducta con la forma de fase taller, de manera que nos faltó llegar a un trabajo de experimentación que nos habría permitido volver propuesta corporal los documentos iconográficos, históricos, etcétera.

⁵ El trabajo de acopio y análisis lo realizó la investigadora del Cenidi-Danza Alejandra Medellín.

En efecto, se cuenta dentro de este archivo con elementos múltiples, que sin ser movimiento en sí mismos sí resultan evocadores y sugerentes para la restauración de la conducta de la obra como tal. Además existe un clip de video de menos de un minuto de la representación de la obra en la década de los veinte del siglo XX y algunas reconstrucciones de esa obra hechas décadas más tarde por otros coreógrafos.

La riqueza del archivo radica en la cantidad de material que habla específicamente del *Ballet triádico*, aquella obra de duración delimitada presentada en diversas ocasiones: fotos, diseños de vestuario, cartas, ideas escritas por el autor, unos segundos de la danza grabada. Lejos del salto entre las piezas del rompecabezas que se tenía que dar en el caso de las *Danzas macabras*, el problema concreto que propone este universo documental es que tan sólo cada documento que haga referencia a un vestuario, a una descripción, a un esquema general de la obra puede interpretarse de muchas maneras en términos de movimiento. Cada cuerpo, cada cabeza podría darle una resolución distinta, por ejemplo, al esquema del *Ballet triádico*, donde Schlemmer describe la estructura general, el vestuario, los personajes, etcétera.

Además esta obra fue objeto de diversas reconstrucciones por parte de reconstructores que en otras épocas interpretaron a su manera la profusa documentación. Este archivo de movimiento y de conductas restauradas presenta posibilidades adicionales.

En este caso, ¿cuáles serían las unidades documentales? ¿Cada dibujo o diagrama de Schlemmer referido al vestuario y a la organización interna del ballet, o quizás el registro de cada reconstrucción posterior? ¿Cuál criterio podría orientar la clasificación, la organización física y la descripción para hacer posible el trabajo de laboratorio corporal?

La organización del archivo dependerá del universo documental disponible y del traductor mismo. Quizá disponemos de un material iconográfico y documental pero no de conductas restauradas, o bien poseemos un video y documentación del contexto histórico de determinada danza; tal vez contamos con la existencia de un informante que conoce varias versiones y ciertos estudios antropológicos... Tanto si la documentación es profusa o bien escasa, la posible selección y organización depende de los objetivos de la traducción. Además, en términos generales la traducción performática tiene como finalidad la construcción de una experiencia viva, tridimensional. Por lo mismo, a partir de los objetivos habrá cierto tipo de estrategias que faci-

liten, por un lado, la visualización del universo documentario disponible y construido, y, por otro, el traslado de los materiales a las acciones corporales. En la medida en que la organización de cada archivo puede asumir muchos órdenes taxonómicos dependiendo del universo documentario y de las necesidades y objetivos de cada empresa traductiva, una herramienta que parece más que recomendable es la elaboración de un *mapa heurístico*, que es una herramienta visual empleada en muchas áreas de conocimiento actualmente para acceder a otros modos de reflexión y de acción.

Para Deladrière y Rebaud (2014), el mapa heurístico –conocido entre autores anglosajones como mapa mental– permite representar de manera temporal ciertos enlaces entre datos con ayuda de una arquitectura arborescente, con el objetivo de estructurar y hacer emerger nuevos saberes. Permite visualizar la información con una visión global y con la posibilidad de acceder a varios niveles de detalles, lo cual favorece una comprensión rápida de cuestiones muy complejas.

A diferencia de la toma de notas –formas escriturales lingüísticas o narrativas lineales que pueden dar seguimiento a cierta información: la lectura de un libro, el discurso de un conferencista–, *el mapa heurístico requiere de una escucha y producción activas*; del establecimiento de relaciones gráficas que reflejan más la interpretación del diseñador que el contenido en sí mismo. Mediante diagramas de muy diversos tipos, en un mapa heurístico –que puede plasmarse tanto en una hoja de papel blanco como en un gran pizarrón– podemos organizar ideas siguiendo el itinerario no lineal del pensamiento creativo y construyendo un tejido de datos conocidos para hacer emerger nuevos elementos.

Entonces, el mapa heurístico, la graficación que alberga los enlaces que el diseñador establece de manera activa entre los datos disponibles, pone en marcha –según Deladrière y Rebaud– las áreas derecha e izquierda del cerebro; hace coexistir la divergencia y la convergencia, el rigor y la creatividad.

En términos generales, los autores encuentran que este tipo de mapa apoya las siguientes tareas:

- Poner en orden documentos y visualizar información.
- Convertir el establecimiento de objetivos en algo problemático, que permite su refinamiento y clarificación.
- Apoyar la toma de decisiones, jerarquizar, seleccionar, enfatizar.

- Provocar descubrimiento.
- Resolver problemas y diagramar asuntos complejos.
- Combinar funciones de las dos áreas del cerebro. Operar mediante la imaginación, creatividad, analogías, espacialización de la información, pero también mediante el orden, la lógica y la racionalización.
- Proponer una exposición no lineal del saber.

Para los fines de la traducción performática, este tipo de diagramación permite poner en un mismo plano la diversidad matérica de las fuentes: textos, imágenes, enlaces, texturas, colores, etc. Asimismo, hace posible visualizar y operar clasificaciones y conexiones posibles, con lo que va encaminando al traductor al siguiente elemento de la historiografía: la crítica.

Crítica

En la ciencia de la historia, la crítica de la documentación o análisis evaluativo de las fuentes tiene que ver con la interpretación propiamente dicha de los documentos, en principio tratando de descubrir su “veracidad”, es decir, en qué medida enuncian los sucesos de *su* época. Tradicionalmente, en la historiografía es fundamental una cierta empatía con el significado de los documentos en su propia época buscando empatizar con su significado “original” en la medida de lo posible. Ante cualquier dato, concepto, creencia, hecho es fundamental preguntarse, según Fernández Riquelme:

¿Hasta qué punto era común el uso del término? ¿Su sentido era objeto de disputa? ¿Cuál era el espectro social de su uso? ¿En qué contextos aparece? ¿Con qué términos aparece ligado, ya sea como complemento o su opuesto? ¿Quién usa el término, para qué propósitos, a quién se dirige? ¿Por cuánto tiempo estuvo en uso? ¿Cuál es el valor del término dentro de la estructura del lenguaje político y social de la época? ¿Con qué otros términos se superpone? ¿Converge con el tiempo con otros términos? La respuesta a estas preguntas determina el sentido y significado de cada concepto en la Historia, ayudando a delimitar la investigación sobre el itinerario de cada uno de los hechos históricos planteados desde el presente. [Kosellek, 1977, en Fernández Riquelme, 1986.]

También –afirma el autor– es importante interpretar los datos y los hechos según la teoría de los posibles niveles del tiempo histórico desarrollada por Fernand Braudel:

- La larga duración o nivel de la estructura, cuya estabilidad es muy grande.
- La media duración o coyuntura (estadio intermedio, en el que el cambio es perceptible).
- La corta duración o acontecimiento (lo más visible pero lo menos significativo, y que habría sido el enfoque temporal más habitual).

Y según los espacios, conceptuados por el historiador, para efectos de investigación, de múltiples maneras (unidades políticas, regiones geográficas, espacios geopolíticos) o por diversos factores (economía, sociología, etcétera).

Esta interpretación de la veracidad requerirá de cierta tarea de desciframiento por parte del traductor que será más o menos intensa dependiendo del universo documental disponible (¿predominan los textos escritos o el material multimedia?) y de los objetivos de la traducción. En esta medida también se establecerán el radio y la profundidad de la contextualización de cierto fenómeno dancístico, y se determinará si el enfoque apunta al evento performático en sí de corta duración o si se busca acceder a lo kinético desde el punto de vista de los hábitos y las técnicas, esto es, la larga duración. Todo ello, a sabiendas de que tal interpretación será plataforma para la construcción de comparables.

En este sentido, la crítica historiográfica, en el caso de la traducción performática, requiere de dos vehículos interpretativos: las transposiciones matéricas y la significación memorística:

Transposiciones matéricas. En la búsqueda de hacer emerger el movimiento y las conductas de la construcción y la interpretación archivísticas, será necesario probar diferentes cambios de dominio matérico. Del texto escrito, de la iconografía, del video, de la reseña, del tratado sociológico, de la escultura, el registro videográfico, etc., de esas materialidades hay que dar un salto hasta la dimensión conductual e incluso pasar por una cadena de

cambios de dominio: de un texto hacer un diagrama y del diagrama pasar al movimiento, por ejemplo. El asunto es convertir esos elementos documentales en un hecho tridimensional.

Pero ante todo hay que hacer un preámbulo, porque ¿de qué “materialidades”, de qué “matérico” estamos hablando?

Sin duda, el universo material no tiene una existencia autónoma al margen de nuestra percepción y de nuestra acción: nuestro mundo material es una negociación entre los hombres, la naturaleza y las culturas.

Estamos de acuerdo con Fernández (2004) en que no hay que confundir a los objetos con la realidad física. Señala Fernández que la física le ha vendido una idea al sentido común: que el observador ocupa un lugar distinto, distanciado y diferente, ajeno al objeto observado, y que la realidad equivale a lo que indican los aparatos de medición. Pero –agrega– no podemos negar que aunque el mundo material –como ideas y como realidades– sea un constructo de lo humano, hay que concederle su componente de independencia. Pensemos en el ejemplo del fenómeno del color. Ciertamente, la observación del color tiene que ver con el aparato perceptivo del ser humano: al cerebro llegan a través del nervio óptico las señales que los órganos receptores (la retina y los pigmentos visuales) reciben de las diversas longitudes de onda de la luz. Pero también el mundo material pone sus condiciones a la percepción humana. Hasta donde se sabe, todos los objetos en el universo están compuestos por átomos unidos entre sí de formas diversas que forman moléculas. Los electrones que giran en torno al núcleo en ciertas circunstancias absorben energía, por ejemplo la energía lumínica. Si lo electrones, como en el carbón natural, absorben toda la luz que les llega, aparece ante los ojos humanos el color negro. Pero si sólo absorben una parte, como lo hace la molécula de la clorofila, que no absorbe la luz verde, entonces el ojo humano ve reflejada justamente esa luz verde, misma que recibe como “color verde”.

Así, no todo absolutamente depende de la interpretación de los humanos: las realidades naturales tienen sus relieves. No es lo mismo la arcilla que el mármol, el cuerpo en movimiento que los archivos digitales, así que aquí concedamos un carácter topográfico al mundo material. Esto no debe sorprender a nadie, pero, una vez concedida una existencia diversa y relativamente independiente de la voluntad humana a los objetos materiales, lo que interesa aquí es ver cómo las personas mutan la cualidad de su experiencia

al trasladarse de la relación con una materialidad determinada a la relación con otra.

Cuando hablamos de transposición matérica, aunque sin duda nos referimos al universo de las cosas, a las texturas, a las composiciones físicas, a la dureza o blandura, a las formas visibles (el mármol, el cuerpo) o invisibles (las ondas sonoras) que plagan nuestra existencia, nos proponemos abordar las materialidades –más que como entidades acabadas, objetos físicos entendidos como objetos distantes– como objetos cercanos que son espacios de *afectividad y de construcción*:

Los objetos carentes de contornos se llaman sentimientos: son tan materiales como los objetos físicos, sólo que no pueden asirse ni localizarse de ningún modo; son objetos atmosféricos, importantes y ciertos; constituyen la aprehensión más directa posible de la realidad, pero su certeza es inverificable. Cuando los sentimientos se repiten se convierten en objetos de arte y ciencia, que son objetos dudosos; ciencia y arte son similares porque ambos buscan armonía: el arte es un objeto considerado como un mundo, y propende a borrar sus contornos y convertirse en sentimiento; la ciencia es el mundo considerado como un objeto y propende a fijar sus contornos y a convertirse en otra cosa. [Fernández Riquelme: 121.]

Entre el cuerpo, el psiquismo y la cultura parecen instaurarse relieves específicos entre los hombres y el mundo que dependen de ciertas condiciones.

Las transposiciones matéricas son una operación recurrente tanto en la vida cotidiana como en la producción artística cuando trasladamos ciertos significados plasmados en un material a otro material: la adolescente que transcribe su día en un diario; el profesor que de un juguete tradicional mexicano como la lancha de vapor de latón puede sacar un ejemplo para su clase de termodinámica, o el músico de jazz que se inspira en una obra plástica para componer una pieza.

Dice José Antonio Sánchez:

...la mayoría de los pintores leen, escuchan música, beben, van al cine, comen, practican sexo, viajan, hablan, duermen... Y todo ello en mayor o menor medida se traslada a la experiencia de creación pictórica. Del mismo modo que en la recepción de una obra pictórica pueden concurrir condiciones que afecten a la experiencia misma.

Algunos de esos factores pueden ser lo suficientemente poderosos como para afectar de una manera decisiva a la creación y/o a la recepción y en ese momento podemos reconocer una dimensión transdisciplinar en la obra.

...la práctica artística engloba un proceso de límites borrosos en el que los aspectos de la personalidad, del contexto geográfico, cultural e histórico interactúan con las destrezas propias y las de quienes intervienen en un proceso creativo. La disciplina de cada artista o de cada uno de los colaboradores en un proceso artístico es sólo una dimensión de lo que denominamos práctica artística. [2009: 4.]

Ahí donde Sánchez observa un cruce transdisciplinar en el que los significados viajan por diversos campos de experiencia, llámense disciplinas artísticas propiamente dichas o vivencias cotidianas, observamos, entre un “estado” y otro, un efecto de traducción y de cambio de materia de expresión. Es decir, en una operación de *transposición matérica* se producen ciertos *grados de distanciamiento* respecto de la materialidad de origen, en la medida en que las plataformas matéricas, visuales, materiales, digitales, corporales, textuales presentarán cierto horizonte de posibilidad, cierta afinidad, mayor o menor, con la materialidad traductora que vehiculará la construcción del comparable: el material de un filme que representa una suerte de danza medieval está más cerca de nuestra reconstrucción de las danzas macabras que el texto de Le Goff sobre el imaginario de la época, pero no por ello el texto deja de aportar elementos para entender el significado profundo de las maneras de moverse que aparecen en el filme.

En estos actos de transposición no podemos olvidar tampoco la *tecnicidad*. Y es que además de las materias está el oficio, el acto artesanal de imputar ciertos tratamientos técnicos a los materiales. Sennett explica el concepto de metamorfosis entendida como la transformación y evolución de la producción de una forma-tipo genérica en un objeto que puede dar lugar a variadas especies de objetos. Al parecer Sennett detecta la abstracción, la parte mental de las acciones y oficios que hace posible una cierta evolución de la forma-tipo junto con su técnica a otro tipo de objetualidad. Cuando habla de los cambios de dominio, en un momento dado, Sennett habla de “conservar la técnica pero no el material”. Nos hace pensar en que estos desplazamientos suponen compartir una abstracción, mental y técnica, con

respecto a la materia. Esta abstracción es el tipo de acción sobre un objeto que podría ser trasladada a otro objeto de distinta naturaleza:

...utilizar una herramienta con una finalidad diferente a la que tuvo en un primer momento, o que la orientación principal de una práctica se aplique a una actividad completamente distinta. Las formas-tipo se desarrollan –por así decirlo– en un territorio determinado; los cambios de dominio atraviesan los límites de ese territorio. [160.]

Lo que puede permanecer es una técnica. Por ejemplo, centrarse en el ángulo recto, ya se trate de una tela o de la madera:

Los cambios de dominio, cuando se enuncian abiertamente, parecen ir en contra del sentido común: a primera vista es absurdo comparar un barco con una tela. Pero el lento trabajo del artesano madura la lógica y mantiene la forma. Muchas proposiciones aparentemente absurdas no lo son en realidad; sólo que todavía ignoramos sus conexiones. [161.]

Las formas-tipo de Sennett parecen hablar de que, más allá de los significados y las representaciones, la construcción de comparables tiene que ver con ciertas operaciones técnicas. Como en la vida, en el proceso de producción el creador transpone, traduce el estímulo operando una construcción de comparables. Y cabe enfatizar que en esa construcción de comparables la relación pérdida-ganancia es un vínculo flexible que no depende de ninguna estructura objetiva, sino de las elecciones y preferencias del traductor.

La propuesta aquí es que, cuando hablamos de transposición matérica, podríamos muy bien pensar en términos de pérdidas y ganancias: se pierden algunas texturas materiales y se ganan otras. Estamos hablando de un proceso de modificación, de transformación, en donde algo queda y algo se pierde. Por ejemplo, al transponer una imagen pictórica al movimiento corporal, por un lado, se perderá la textura física de lo gráfico, que se disolverá en la temporalidad del movimiento. Se mutarán las técnicas manuales de dibujo y pintura para ganar en el uso de todo el cuerpo involucrado en reproducir los trazos. En consecuencia, se invertirá la musculatura estriada mientras se desenergetizan los procesos de representación mental distanciada y la coordinación de la mano y el ojo; se perderá en la estabilidad del trazo

y se ganará en movilidad temporal y física y en experiencia de acción, al tiempo que se perderá la precisión de las técnicas de las manos para ganar una ocupación mayor del espacio involucrando la totalidad del cuerpo. En el artista visual, la mayor carga de energía psíquica está en la imagen mental que lo lleva a unir cierto segmento *a* con el *b* y no *a* con *c* a través de la coordinación ojo-mano. Para el bailarín, el énfasis está en el empleo global del cuerpo, en el arrojito con que éste corta el espacio más que en la conexión analítica de segmentos. Dentro de cada praxia (cierta técnica aprendida sobre cierto material) hay un investimento diferencial.

Con otro ejemplo, el *collage* pictórico que se transpone en un *collage* que involucra la materialidad del sonido digital, se opera una mutación diversa tanto en los materiales como en las acciones físicas: de copiar y pegar sobre materiales, digamos, “sólidos” (papel, objetos) a copiar y pegar elementos abstractos, como *tracks* de sonido. Entonces, transmutar el resultado de cierta praxia visual-manual en cierta praxia musical y sonora convulsiona la energía depositada en cierta zona corporal en contacto con ciertas texturas materiales para reubicarse en otras zonas corporales, menos musculares, y en otras texturas.

Como una suerte de traducción, se perderá algo de los mecanismos originales, se conservarán algunos y se reinventarán otros aspectos en contacto con la nueva situación. En estos cambios de dominio se incluyen resoluciones técnicas, conductuales y corporales.

Significación memorística. Si tratamos de tridimensionalizar una documentación de archivo en favor de ciertos objetivos de apropiación de algunas danzas ajenas, habrá que trascender la sistematicidad historiográfica para acceder a las significaciones que tal archivo detone en los traductores. Más allá de las estrategias historiográficas, habrá que hacer emerger las cargas memorísticas, subjetivas, respecto de tales materiales. En todo caso, es importante dejar claro que los diversos materiales proponen experiencias y apuntalamientos psíquicos que hay que tomar seriamente en cuenta, ya que seguramente propiciarán recuerdos profundos para la interpretación equivocista. Los significados memorísticos encontrarán un primer detonador, ciertamente arcaico en términos psíquicos, en las transposiciones matéricas.

Decimos que lo matérico es detonador arcaico porque, de hecho, todo el desarrollo de la vida psíquica es una constante transposición: cada etapa de la

vida, cada tipo de experiencia, va pasando la estafeta a otra en la construcción de los significados. El sentido de las cosas va mutando de bases materiales, siempre conservado algo y perdiendo algo más; siempre proponiendo algo nuevo:

Didier Anzieu expone cómo se va construyendo la vida psíquica del bebé a través de la comunicación con los padres, que poco a poco va cambiando de base material: a partir de un buen apoyo en la espalda y la interpenetración paulatina de las miradas, propiciará que en lo sucesivo tan sólo la interpenetración de las miradas, ya sin el contacto físico, evoque el apoyo vertical. Algo de lo táctil se constituye en el psiquismo a través de la mirada, y entonces ésta puede proporcionar la experiencia de la solidez del arraigo vertical si ha estado en el origen, asociado al adosamiento. La mirada va entonces a llevar la experiencia de adosamiento sin que haya necesidad de adherirse. Es el primer nivel de simbolización. Las significaciones van viajando en espiral de hechos físicos a representaciones sucesivas, cada vez más desprendidas de lo concreto. [Islas.]

La topografía estética parece situarse en la membrana divisoria y conectora entre lo real y lo imaginario; entre las materialidades concretas y las movilizaciones psíquicas. En efecto, las transposiciones matéricas y su significado memorístico se producen en el tejido entre el mundo de las convenciones, las técnicas, las praxias instituidas en el *cuerpo real* con cierto margen para la variación e innovación y las cuestiones más imaginarias. En el mundo social los imaginarios individuales o colectivos amalgaman las producciones del cuerpo real con las del *cuerpo imaginario*.

El cuerpo real –que Anzieu denomina el *polo técnico* de la experiencia– está ligado al desarrollo de sistemas de percepción, realización y conciencia que permiten la circulación social de bienes e ideas. En el caso de las artes de nuestro tiempo, el polo técnico dispone formas convencionales de trabajo y de organización colectiva: los componentes del oficio; las formas de hacer, de usar el tiempo; el espacio, las relaciones y la función de la sensorialidad y/o la racionalidad, esto es, praxias entendidas como técnicas, como usos corporales tradicionales y eficaces que en cada cultura o colectivo se emplean para resolver las situaciones de la vida mediante pautas grupales de acción. También con ellas se transmiten convenciones de composición, organización y experimenta-

ción, las cuales conllevan ciertos elementos que se socializan y circulan entre los participantes de cierto campo profesional.

La otra parte de la experiencia que está sustentada en tales praxias se sitúa en el cuerpo imaginario –el *polo inconsciente*, diría Anzieu– que resulta de la circulación fantasmática detonada por la ejecución de las tareas reales que competen al polo técnico. Lo imaginario aquí se instaura a través de las operaciones analógicas que suscitan las acciones reales.

Para explicar cómo opera este modo de significar no discursivo hay que remitirse en buena parte al pensamiento inconsciente, que es un pensamiento en imágenes y en actos, cuya lógica es fundamentalmente analógica. Los espacios de actividad que menos tienen restricciones, consignas y reglas cerradas –de la misma manera que el discurso libre del paciente ante el psicoanalista– parecen ser los idóneos para la producción de asociaciones individuales y el establecimiento de analogías subjetivas. Con Didier Anzieu, cabe decir que la noción de asociación libre propia del psicoanálisis debe redefinirse para extenderla a otro tipo de materiales, como los gestos, cambios de posición, mímica... Las asociaciones que el psicoanálisis busca eminentemente en las palabras y en el discurso, en la vida y en la creación artística se expresan a través de imágenes, afectos, praxias, transformación de praxias, edición de elementos.

La analogía, procedente del capital psíquico y social subjetivo, parece ser un mecanismo fundacional cuando los creadores se enfrentan a la tarea transpositora seleccionando y eliminando algo de cierto fenómeno al pasarlo a otra textura matérica. En la metamorfosis sennettiana, el cambio de dominio, sin duda, opera este polo en buena parte inconsciente: la función analógica que traslada la abstracción técnica e imaginaria a otro material.

Pues bien, resulta del todo sorprendente cómo nuestras cadenas de transposición van asumiendo formas reales, configuración de objetos y experiencias en las que podemos detectar constancias de formas, de ritmos, de asociaciones. A partir de lo anterior, la idea sería dar cuenta –al menos en buena medida– de las elecciones, de los comparables que realizan los artistas en cada construcción matérica, o –en términos de Guattari– de los *ritornellos*, entendidos como creación de experiencias; de espacios-tiempos habitables, reconocibles; de trazos, formas que reinciden, surgidas de cierto cuerpo, de cierta memoria.

Esta memoria, la cual se plasma en formas relativamente estables que se reiteran, surge de la historia de vida en la que las vivencias y los recuerdos de algún creador se transpusieron en ciertas configuraciones memorísticas. Lapierre habla de que hay significados psíquicos producto de la traspolación de estímulos exteriores que se traducen en el psiquismo como “imágenes multisensoriales”, “representaciones de cosa” que se inscriben en el inconsciente antes de ser conscientes. A su vez, tales representaciones suelen trasladarse después a los usos de objetos, de materiales, y a la configuración de acciones. Anzieu propone un concepto útil para localizar la relación entre las elecciones inconscientes procedentes de la historia consciente e inconsciente personal de los artistas y la configuración que imprimen a los diversos materiales: el de *significantes formales*.

Los significantes formales no son imágenes esencialmente visuales ni se forman de manera paralela a la adquisición del lenguaje (con la inclusión de un sujeto, un verbo y un complemento). Por el contrario, son imágenes propioceptivas, táctiles, kinestésicas, cenestésicas, posturales, de equilibración que no emplean la percepción distal como la vista y el oído. Anzieu propone el término de significantes formales para referirse a la forma y no al contenido de las experiencias corporales que proceden, justamente, de experiencias físicas reales con el entorno y con los otros.

Aunque Didier Anzieu no se introduce en la densidad del trabajo muscular, hay que reconocer que su idea sobre el yo-piel revisa más de cerca la materialidad y configuración de los estímulos sensoriales y los estados del cuerpo que se metabolizan –mediante un proceso metafórico de transposición analógica– en ciertas evocaciones imaginarias y mentales.

Anzieu hace la siguiente clasificación de los significantes formales atribuibles a la personalidad normal:

- Reversibilidad de la transformación:
 - Orificio que se abre y se cierra.
 - Objeto que desaparece y reaparece.
 - Cavidad que se vacía y se llena.
- Encajamiento de los significantes:

- Límite que se interpone.
 - Forro que se superpone.
 - Bolsa que se deposita.
- Simetría y disimetría (supone que se ha adquirido la individualidad):
 - Mi doble me abandona o me controla.
 - Mi sombra me acompaña o la acompaño.
 - Paso de los significantes formales a las secuencias fantasmáticas:
 - Objeto que persigue.
 - Objeto que abandona.

Las formas simétricas, los vacíos, los abarrotamientos de elementos, los sucesos paralelos, los contrapuntos, plasmados en danzas, esculturas, sonidos, filmes, voces, arquitecturas, proceden de la vida imaginaria, de las *ritornellizaciones* de los artistas que ponen en juego su capacidad técnica transpositora y su imaginario memorístico.

¿Cuántas obras artísticas no podríamos comprender en su sentido más profundo pensando en el origen arcaico de estas imágenes difusas que se reiteran, por ejemplo, en todas las obras de un autor? ¿Qué mutaciones más nítidas no podríamos distinguir cuando estos *ritornellos* cambian y cierto autor o cierta corriente estilística pasa a otra etapa de su desarrollo?

Un objeto o situación posee sus características inherentes: su color, su forma, su textura, su composición, su secuencia y su función, cada una de las cuales puede permitir una transposición analógica en cierto momento, en cierto lugar y para cierto sujeto. Así, en función del contexto (persona, tiempo y lugar), es como el objeto, la acción o la situación adoptan un sentido particular. Adoptan un significado cuando una persona se pone en relación con ellos, porque esta relación es la que detona sentimientos –positivos o negativos– en el sujeto. Y el proceso nunca termina en realidad. A lo largo de nuestra existencia vamos generando cadenas de transposición; mutando nuestra vida familiar en la materia de nuestra vida laboral; conservando algo y perdiendo algo; transfiriendo a distintas personas las imágenes fundantes de nuestra infancia.

Pues bien, en el caso de la traducción performática el diseño de juego tiene más que ver con las estrategias para pasar del archivo sobre un determinado fenómeno dancístico a la producción de una experiencia de movimiento llevando un seguimiento. Las *transposiciones matéricas* y las *significaciones memorísticas* están íntimamente relacionadas en el proceso de *construcción de comparables* que parte del mapa heurístico para convertirse, en el mejor de los casos, en acciones y conductas.

Hermenéutica

Estamos ya en el tercer elemento de la tarea historiográfica: la *interpretación*, que intenta describir causas y consecuencias de los datos con respecto a las hipótesis iniciales y la *escritura* que, en el caso de la traducción performática, será una escritura conductual, experiencial.

A partir de un archivo construido, sabemos que todos los materiales y documentos tendrán, por un lado, su valor como exponentes de una cierta verdad histórica, pero, por otro, también un contenido descifrable en términos de significaciones y energías psíquicas singulares.

Y es que, a diferencia de otros procesos de creación que surgen de nuestras propias elecciones o nuestras propias preferencias estéticas, la investigación-creación sobre la traducción de danzas tiene muy claro que hay un “otro” con el que hay que dialogar: se sabe de la existencia del productor del original. De tal suerte que dar seguimiento al camino que nos lleva de la fuente hacia nuestra propia interpretación supone una tarea que hay que asumir de manera consciente.

También cabe decir que, en la medida en que nuestros esquemas de transposición actúan de manera muy silenciosa e inconsciente (porque ¿quién puede deshacerse, por ejemplo, de su propia formación técnica implantada en el cuerpo del siglo XX para bailar danzas del siglo XIII, aun proponiéndoselo deliberadamente?), la capacidad de reconocimiento y seguimiento de nuestros propios modos de transponer podría darnos herramientas para transformarlos y mutarlos en beneficio de nuevas formas de crear.

El análisis de nuestra distancia y empatía con ciertos fenómenos dancísticos es fundamental. ¿Cuál es la necesidad de recuperar cierta danza? ¿Qué intentamos al intentar recuperarla? ¿Qué tan fieles queremos ser a lo

que esa danza pudo haber sido? ¿Qué tanto queremos ponerla al servicio de nuestras propias significaciones? ¿Qué le ponemos de nosotros inevitablemente? Y, como ya sabemos, ante la amplia gama de posibilidades de traducción –desde la copia fiel hasta la variación libre e incluso la creación de un producto prácticamente nuevo– los grados de fidelidad e innovación darán aquí el sentido al juego: asumir una posición consciente de nuestras cargas corporales y psíquicas procedentes del capital existencial de nuestro tiempo para asumir la tarea de procesar ciertos materiales del pasado y de los objetivos que desde ahí nos planteamos para desear trabajar con esos materiales.

Paradójicamente, acercarnos a los documentos y escuchar lo que tienen que decir supone reconocer en principio lo que nosotros tendemos a depositar en ellos. Este conocimiento hará posible una discriminación relativa de algunos elementos subjetivos para prestar atención al significado de las fuentes dentro de su propio contexto. Darnos cuenta de nuestras circunstancias sociales, culturales, y de nuestras propias cargas subjetivas para interpretar nuestras propias cadenas de transposición, nuestros propios sistemas transpositores, será fundamental para lograr grados relativos de fidelidad. Dice Beuchot:

Con ello el analista se percata de que siempre se infiltra su propia subjetividad (en este caso, la contratransferencia), y tiene que conocer lo mejor posible los alcances de la injerencia de su subjetividad para conocer mejor los alcances de la objetividad que logra. [162.]

El sentido del juego aquí es acercarse y/o alejarse deliberadamente del archivo para construir comparables: operar *niveles de acercamiento* o apego al material fuente y *niveles de alejamiento* o de producción imaginaria y subjetiva. Los grados de distanciamiento y acercamiento tendrán que ver con el universo documentario disponible, con los objetivos de traducción y con la organización del archivo acorde con ellos.

Es decir, dependiendo de la finalidad de la traducción, a partir de cierto archivo y de las materialidades que apuntalan sus documentos el traductor puede jugar con momentos de referencia en los que tiene que ponerse a la escucha de su material fuente, y habrá otros momentos en que será deseable producir nuevos significados a partir de mecanismos más imaginativos. Aquí

lo esencial es reconocer y trabajar con las distancias entre el material fuente –que no “original”– y quienes lo interpretan. En el caso de la apropiación de una danza, la observación de las variaciones y el alejamiento planeado y deliberado de los materiales fuentes serán la unidad de medida de la exploración; pero, en el caso de apostar por una copia, el cotejo con los documentos será pieza fundamental para organizar el trabajo.

La tarea que nos compete ahora es delimitar un diseño de juego que nos permita llevar un seguimiento de los procesos de investigación en el terreno de la traducción de danzas. Ciertamente, trabajar con materiales del pasado involucra la tarea fundamental de la construcción de comparables a partir de ciertos insumos fuente para producir equivalencias en el terreno de las experiencias y conductas. Si bien es fundamental la toma de conciencia del juego de acercarse y alejarse, también hay que tomar en cuenta que esto se hace más complejo en términos de las negociaciones entre el polo imaginario y el polo técnico multimedial que ofrecen los diversos materiales de archivo. Recuperando una vez más a Paul Ricoeur, pensemos nuevamente en la complejidad de la traducción lingüística. Ricoeur concede cierto soporte material a las traducciones de una lengua a otra, porque las equivalencias que se producen van más allá de la comparación del sentido para abarcar una misma materialidad común a todas las lenguas compuesta de sonido, ritmos, garganta y boca del hablante a la que cada lengua le da su propia configuración. Es dentro de las regiones del sonido, el ritmo, el silencio donde se da la transposición de una lengua a otra. Y de cualquier forma hay pérdidas y ganancias, así que mucho más complejo será transponer pasando de un soporte material a otro. Esta dimensión, digamos, “multimedia” de la lengua que propone Ricoeur como espacio de la traducción nos hace pensar en la complejidad que suponen las transposiciones matéricas de la creación artística, las cuales abarcan entonces un universo de posibilidades de construcción de comparables, pérdidas y recreaciones entre disciplinas, así como de experiencias, que sería esencial poder identificar y potenciar.

En principio, para hacer surgir un hecho dancístico tridimensional y kinético a partir de un archivo documental hay que tener en cuenta ciertas premisas de trabajo:

- Observar los polos técnicos, es decir, las diversas materialidades desde donde se emiten los discursos documentales acerca de un fenómeno dancístico por traducir.
- Poder dar seguimiento a las propias cadenas de transposición para poder operar transformaciones más deliberadas en los procesos de producción y creación.
- Dar cuenta de las pérdidas y ganancias de las cadenas transpositoras que pueden ejecutarse desde el material de origen hasta la composición o experiencia final.

En términos más prácticos, pensemos entonces que en el interior de un espacio de taller tendría que poder trabajarse con consignas de búsqueda y experimentación que permitieran dar diversos grados de apego de la restauración de conductas con respecto a los materiales de archivo.

Dentro de la dimensión performática, lanzar reglas para el trabajo corporal-colectivo con la tarea de posicionarse frente a los materiales y de jugar con la cercanía y la lejanía que toma el traductor respecto de ellos conduce a la estrategia fundamental de explorar en los cambios de dominio que consistiría en probar grados interpretativos posibles: exploraciones que conectan cierto documento con una tarea conductual y kinética específica mediante interpretaciones “univocistas” a “equivocistas”. En cada posible caso de esta gama entre copia y apropiación deliberada se puede proponer una estructura de juego, es decir, cómo operarán los procesos anticipatorios de las acciones que partirán del *corpus* archivístico. Plantear como objetivo la construcción de comparables a partir de la posición asumida aportará los fundamentos para proponer actividades que permitan ciertas posibilidades de acercamiento y distanciamiento sucesivas, esto es, para el diseño de un juego pertinente.

Entre un documento, un diseño arquitectónico de iglesia medieval y la posible restauración de una danza macabra que pudo haber sucedido en ese tipo de espacio como comparable por construir, las consignas de trabajo podrían proponer a los participantes realizar un riguroso descifrado geométrico del diseño de piso en términos de metros y centímetros para trazar acciones, o pedirles imaginar el estado de alma que pudieron haber tenido las personas de la época; el sentido y hábito de ubicarse frente a una iglesia para empezar a hacer una equivalencia de movimiento. Así que, a partir del mapa visual de un diseño arquitectónico, ¿qué tipo de comparable

dancístico daría una exploración en un sentido y en otro? ¿Y qué cadenas de transposición se producen entre lo gráfico y el movimiento?

El diseño de juego como realidad aumentada del archivo y la interpretación

En suma: ¿qué se pone en juego en el diseño de una experiencia significativa que pueda facilitar un proceso de traducción performática?

Deseablemente, se trata de un trabajo de taller que permita hacer las conexiones entre la documentación, su análisis y procesos mínimamente estructurados para la exploración corporal. Sin embargo, el tono de esta reflexión no es para plantear un “manual metodológico” que explicita ciertas tareas, sino para exponer ciertos ejes problemáticos en aras de diseñar las tareas del trabajo con materiales documentales que devengan acciones corporales.

Si recuperamos algunas ideas de Salen y Zimmerman, tenemos que partir de que habrá usuarios que estén interesados en jugar y otros que no. ¿Quiénes podrían querer acceder a esta suerte de círculo mágico en donde se juega a traducir documentos en conductas, y en seguir los grados de alejamiento y acercamiento que conlleva esta operación? Sin duda, los jugadores que puedan interesarse en este juego tendrán que tener un perfil investigativo, en el límite entre el trabajo sistemático de análisis y síntesis, y la voluntad para, también, dar rienda suelta a sus propios encadenamientos memorísticos a través de acciones.

Se trata de construir, a través de un “tablero de juego”, un dispositivo que delimite el contexto y que establezca cierto tipo de reglas frente a las cuales los usuarios, los traductores performáticos, puedan interactuar. Exponemos aquí los ejes fundamentales de la interactividad, entendida como aquello que concentra el sentido del juego y el tipo de acciones y resultados que involucrarían las decisiones de los jugadores. Sin enunciar ninguna regla en concreto, proponemos los ejes a partir de los cuales sí podrían formularse reglas concretas en el marco de ciertos objetivos de traducción:

- Reglas referidas al apego y desapego respecto del material de archivo. En este caso las reglas tenderían a proponer cierta interactividad con el apego y el desapego. A través de ellas se establecería la distancia deseable

respecto de los materiales de archivo, lo que permitiría hacer discernibles e integradas las actividades de juego para los usuarios. La delimitación de reglas que sugieran qué tanta cercanía o lejanía queremos tener con los materiales (si queremos “copiar” o apropiarnos de cierta danza) dará un sentido global tanto a las tareas concretas de exploración como al sentido general del proceso.

- Reglas referidas al objetivo de construir comparables en la dimensión performática. Deseablemente, la interpretación historiográfica tendría como objetivo general una escrituralidad performática; una escritura estética y topográfica; producción de eventos, acciones, objetos. El encadenamiento de las transposiciones tendrá que ser un proceso consciente de cómo se pueden eslabonar diferentes tipos de materialidad hasta producir un hecho vivo; es decir, pasar por textos, imágenes, improvisaciones, escritura, bitacorización, desarrollos conductuales, unidades de movimiento, etcétera.
- Reglas referidas a los momentos de divergencia y de convergencia en la realización de tareas. Dada la necesidad de recuperar para la traducción performática tanto la sistematización historiográfica como la espontaneidad memorística, nos interesa aquí recuperar los modos de operar convergente y divergente para modular los momentos de acercamiento y alejamiento respecto de los materiales de archivo, modulación que nos parece el meollo de nuestra zona de juego. El trabajo consciente de alternar, en una proporción elegida, fases de evocación memorística libre, en el tono de una “lluvia de ideas” conductual, y fases en las que hay que elegir, acotar y apegarse al documento y/o cerrar la búsqueda será parte del diseño de juego.

Es importante aquí decir que se entiende por convergencia la tendencia a sintetizar hallazgos, y por divergencia la tendencia a liberar imágenes y proposiciones en una lluvia de ideas. Los términos divergencia y convergencia proceden del trabajo que Guilford desarrolló en los años cincuenta en torno a la creatividad y que encuentran en nuestra propuesta una pertinencia fundamental. Los conceptos se refieren a dos maneras distintas de proceder que tienen las personas en los procesos creativos. Lejos de tener un trasfondo neurológico o psicológico estricto, estos conceptos suelen describir los modos en que actúan las personas sobre los materiales disponibles en el marco

de un proceso de búsqueda. Describen, entonces, “modos de operar”, que además de *describir conductas* también permiten *proponer actividades*. Es justamente su virtual poder prescriptivo lo que nos interesa aquí para fines de suscitar la traducción performática.

En su búsqueda de localizar y nombrar el conjunto de aptitudes que parecen describir la conducta creativa de las personas, Guilford construye tres tipos de categorías que se cruzan y que permiten enfocar las condiciones multifactoriales de las conductas creativas:

- Productos. Unidades, clases, relaciones, sistemas transformacionales, implicaciones.
- Operaciones. Evaluación, producción convergente, producción divergente, memoria, conocimiento.
- Contenidos. Figurativo, simbólico, semántico, conductual.

Para Guilford, a partir del cruce de productos, operaciones y contenidos se operan mecanismos creativos sobre ciertos contenidos que resultan en ciertos productos. No hay entonces tal cosa como “el proceso creativo”, sino muchos modos de crear e inventar. Para Romo Santos, donde suele concentrarse el nudo de la innovación es en la generación variada y relevante de alternativas a partir de una fuente de información dada, es decir, cómo se redefine, transpone y modifica el material existente. Pero redefiniciones, transposiciones y modificaciones no se dan sólo por la actividad divergente, a la que a veces se le asigna un papel demasiado central. En efecto, suele identificarse lo creativo sólo con las operaciones divergentes, pero en realidad para Guilford la diversidad de cruces posibles entre las categorías que proponen da lugar a procesos creativos de diversos tipos que involucran fuertemente las fases de convergencia.

En términos muy generales, tenemos que:

- El pensamiento convergente tiene que ver con el pensamiento lógico y racional. Se mueve en una única dirección buscando una respuesta determinada. Trata de localizar una única solución a los problemas:
 - Se mueve sólo si tiene dirección hacia donde moverse.
 - Sabe en todo momento qué está buscando.
 - Es analítico.

- Basa su búsqueda en una secuencia de ideas.
 - Descarta y selecciona.
 - Excluye lo que parece no tener que ver con la solución principal.
 - Jerarquiza de manera fija.
 - Se guía por las evidencias.
- El pensamiento divergente responde más a una lógica imaginaria, consciente o inconsciente. Diríamos que su lógica tiene que ver con nuestro historial psíquico de transposiciones matéricas. Se mueve en direcciones diversas en busca de la solución a los problemas sin patrones previos de resolución, así que puede producir gran cantidad de respuestas posibles y no sólo una que sea la “correcta”, o más que una única “correcta”:
- Se mueve para crear la dirección en la cual moverse.
 - Busca algo, aunque no sepa exactamente qué es, hasta que lo encuentra.
 - Busca mediante saltos, no por una secuencia lineal.
 - Estudia todas las posibilidades. Produce, no descarta.
 - Le importa hasta lo que parece lejano al problema principal.
 - No clasifica ni jerarquiza de forma fija.
 - Recorre los caminos menos evidentes.

En cualquier proceso investigativo y creativo habrá momentos en los que se tenga que explorar, imaginar, producir, a manera de una lluvia de ideas, materiales y acciones. En otros momentos habrá que cerrar la exploración y elegir, seleccionar, cortar y editar. Incluso en los casos de la copia más fiel será necesario abrir ciertos espacios de imaginación, y en los casos de la apropiación más propositiva habrá que seleccionar y sintetizar. Esto supone un cruce de la sistematización cognitiva y analítica con las resoluciones prácticas, exploratorias e imaginarias. El sentido general del juego entonces será instaurar ciertas fases de convergencia y divergencia en las propuestas interactivas.

Suscitar tareas de convergencia y divergencia será el modo en que el diseño de juego va a tridimensionalizar los vínculos entre el plano y la conducta mediante la reglamentación de los sucesos posibles. Así que, dados

un universo documentario, un objetivo de traducción y una configuración archivística específicos, el diseñador de juego debe entonces considerar la proporción, la vinculación y la alternancia de fases de trabajo de convergencia y divergencia según el tipo de comparables que se pretenda producir con la traducción.

Estamos ubicados en un nivel de teorización historiográfica medular para la traducción performática en el sentido de que ésta busca ante todo escribir la historia con experiencias. En el tablero de juego las reglas se cruzarán para articular las transposiciones de material, los apegos y desapegos, y las fases de convergencia y divergencia. Y encontramos que quizás el planteamiento de estas fases sea una condición más estructurante del diseño de juego que pueda aglutinar el otro tipo de reglas.

Reflexionar en la pertinencia de la fidelidad y la libertad de la traducción, y, sobre todo, ejecutar esos niveles de lejanía y cercanía, son una duda y un ejercicio epistemológicos propios –creemos– del traductor de danzas al intentar reconstruir desde el presente ciertas dimensiones de la memoria histórica dancística que marcarán el juego de la producción imaginaria abierta y la selección lógica de elementos. Las reglas para la creación de sucesos que jueguen a convertir ciertos materiales en otros (del texto a la palabra, de la imagen al movimiento, del cuerpo fotografiado a la poesía, del sonido a la acción, etc.) tendrán que elegir entre propiciar diversos rangos de interactividad desde un sistema acotado y cerrado de reglas e interacciones más abiertas, más dependientes de las elecciones del usuario. ¿Se pretende fidelidad o innovación? ¿O ambas? ¿Y en qué proporción y medida? De acuerdo con las finalidades de la traducción performática, a partir de la claridad de este diseño de juego –en el entendido de que como todo dispositivo de experimentación abrirá espacio para lo imprevisto y lo inédito– el historiador-traductor podrá evaluar qué tan representativos son y quieren ser los juegos de traducción respecto del fenómeno dancístico de origen; qué tan eficaces son sus reglas para crear similitudes o desviaciones del material fuente, y qué grados de representación o alteración propone la traducción con respecto a los “originales”. Los comparables producidos por el diseño de juego serán el material de escritura, y ahí habrá de plasmarse el grado de sistematización y/o inventiva que los traductores requieran: será la escritura estético-topográfica en la que se habrá escrito la investigación-creación de la traducción performática.

REFLEXIÓN FINAL

En esta época de creación múltiple de dispositivos en el arte actual –época en la que no basta con producir “obras”, sino que se busca la planificación de experiencias que derramen lo artístico en el resto de la vida–, cerramos por ahora una reflexión que compete específicamente a un tipo de investigación-creación dancística que se ocupa de la recuperación de lo ajeno para resignificar lo propio; de recurrir al pasado para diseñar el propio presente y el futuro. La propuesta central de este trabajo sugiere la idea de *traducción performática* como concepto afiliado a la categoría de *radicante* que Bourriaud describe como categoría de pensamiento para pensar las diferencias.

Y no sólo entendemos la *traducción performática* como concepto, sino que hemos expuesto su desarrollo preliminar como apuesta para promover experiencias que ocupen un espacio útil en las zonas de juego de nuestro hábitat y nuestra época; que apuntalen la constitución de muchos tipos de *performances* culturales que a su vez nutran y reconfiguren la topografía estética que nos rodea y que nosotros mismos elaboramos.

Si bien desde hace décadas los artistas han diseñado múltiples dispositivos de exploración y socialización de experiencias para afrontar las necesidades y particularidades de los grupos donde se insertan, este trabajo busca simplemente reforzar la dimensión reflexiva de la producción “artesanal” de los artistas actuales; contribuir –como diría Sennett– a que el conocimiento artesanal “tácito” se vuelva cada vez más “reflexivo”, más problematizador.

La reflexión sobre y la puesta en marcha de zonas de experiencia es una tarea sustantiva de la época actual. Zonas que ocupan espacios heterogéneos; que descolocan las fronteras entre lo artístico y lo cotidiano para inundar las vivencias de muchas personas con nuevas apuestas estéticas. Las zonas de juego entre la vida cotidiana y los *performances* culturales parecen ampliarse cada vez más, y parecen cobrar mayor importancia en la vida de artistas y

no artistas. Las zonas de juego están llenándose cada vez más de “máquinas de experiencia”.

En torno al impulso actual de reconfigurar la vida en común, recuperamos aquí la noción de máquinas de experiencia de Guattari (1996), entendidas como dispositivos pertinentes y necesarios para una época en la que se requiere de trazar relieves de subjetivación, es decir, nuevas prácticas micropolíticas y microsociales, estéticas y analíticas, en un contexto adverso que tiende a la homogeneización y el control de las diferencias.

En un planeta con aceleradas mutaciones técnico-científicas e informáticas y un acelerado crecimiento demográfico; con el peligro de la contaminación industrial y la depredación de lo natural, se desmorona la dimensión de las subjetividades. Ante este panorama global, algunas instancias políticas y ejecutivas han tomado conciencia parcial, pero sólo desde el punto de vista tecnocrático. Guattari señala, sin embargo, que es indispensable mirar a la dimensión ético-política para intentar apuntalar el medio ambiente, las relaciones sociales y la subjetividad humana.

Dice Guattari en *Las tres ecologías*:

...paradoja lancinante: por un lado, el desarrollo continuo de nuevos medios técnico-científicos, susceptibles potencialmente de resolver las problemáticas ecológicas dominantes y el reequilibrio de las actividades socialmente útiles sobre la superficie del planeta, y, por otro, la incapacidad de las fuerzas sociales organizadas y de las formaciones subjetivas constituidas de ampararse de esos medios para hacerlos operativos. [14.]

Ante esta incapacidad general de las relaciones sociales de producción para propiciar los procesos de subjetivación, Guattari rescata las apuestas de singularización vital que proponen ciertos grupos o colectivos con el fin de crearse ciertos territorios existenciales:

En estos contextos de fragmentación, de descentramiento, de desmultiplicación de los antagonismos y de los procesos de singularización surgen las nuevas problemáticas ecologistas. A todas las escalas individuales y colectivas, tanto en lo que respecta a la vida cotidiana como a la reinención de la democracia, en el registro del urbanismo, de la creación artística, del deporte, etc., siempre se trata de interesarse por lo que podrían ser dispositivos de producción de subjetividad que van en

el sentido de una resingularización individual y/o colectiva más bien que en el de una fabricación “*mass-mediática*” sinónimo de angustia y de desesperación. [17-18.]

Lo interesante del pensamiento guattariano es en dónde se hacen residir la vida psíquica y el procesamiento de la subjetividad: como psicoanalista dedicado al trabajo clínico durante muchos años de su vida, Guattari entiende que la enunciación de los hechos psíquicos se hace a través del cuerpo, los hechos y los procesos expresivos.

En torno a la dimensión subjetiva y psíquica, debate, por un lado, con la fenomenología, que reduce lo subjetivo a la intencionalidad, y, por otro, con el psicoanálisis: si bien en principio esta estrategia clínica se remonta a los recuerdos del pasado, al no haber una propuesta de conductas reales que lleven al inconsciente hacia el futuro éste permanecerá aferrado a fijaciones arcaicas. De ahí que sea necesario proponer experiencias presentes. Los territorios existenciales tienen entonces la tarea de ser la interfaz entre lo psíquico y lo material para que los sujetos se proyecten al futuro.

Es a partir de las creaciones estéticas y las posturas éticas como se construye la subjetividad. Son inseparables el medio ambiente, lo social y la psique, que se manifiestan en territorios existenciales y materiales estéticos colectivos –más allá de las conciencias individuales–, en la forma de *ritornellos*, organizaciones reconocibles y familiares de formas, tiempos, espacios vigentes tanto en la literatura como en otros géneros del arte y en la vida cotidiana. Para Guattari, el nodo de la construcción de nuevas máquinas de experiencia se encuentra en el plano de lo real, del tiempo, del espacio, del cuerpo, del grupo.

En este sentido, el *hecho psíquico* tiene que ver con la noción de *agenciamiento*, ya que es en éste en donde el primero toma cuerpo, acto y expresión. El término guattariano de “agenciamiento” hace alusión a los ejes espaciales, temporales y organizativos que atraviesan los territorios existenciales: actos, formas, arquitecturas, ordenamiento de actividades, texturas; incluso las ausencias, los vacíos.

Compartimos la apuesta de Guattari por reconstruir los mecanismos sociales que puedan enfrentar los desafíos de la época, tarea que, más allá de decretos y políticas, tiene que ver con hacer proliferar experiencias sin-

gulares, estéticas y analíticas, prácticas micropolíticas y microsociales que supongan la producción de subjetividades.

Entendemos a partir de aquí que cualquier apuesta dentro del campo de las artes y de la cultura en general tiene un impacto silencioso pero contundente en la configuración de la realidad estética y los procesos de subjetivación.

Según José Pérez de Lama,⁶

Una máquina, para Guattari, sería un ensamblaje de componentes heterogéneos que dan lugar a un cierto acontecimiento de lo real; componentes sociales, subjetivos, tecnológicos, energéticos, corporales, espaciotemporales... Hablamos así de la máquina capitalista posfordista, la máquina televisión, la máquina web 2.0, la máquina universitaria, la máquina centro social; máquinas de deseo, máquinas de creación estética (1995: 54). En mi interpretación –como en Foucault (Deleuze, 1987)–, las máquinas acotan lo visible y lo enunciable, y establecen unas ciertas relaciones de poder. [<http://mcs.hackitectura.net>]

Pasiones, cuerpo y acciones como realidades físicas organizadas son vehículo de la enunciación y la transformación subjetiva. Como muchos otros creativos en la actualidad, Pérez de Lama impulsa experiencias que van más allá de los objetos y ámbitos artísticos para instaurar máquinas: espacios organizados, tecnologías, cuerpos, deseos, en nuevos acontecimientos sociales, de producción y experiencia colectivas.

Para Guattari, estas apuestas pasan por la constitución de nuevos agenciamientos de interfaz entre lo material y lo psíquico a través de diversos modos de organización y confluencia de ejes espaciales, temporales y organizativos.

Es en este tipo de interfaz estética donde se instalan el marco de acción y la responsabilidad de quienes pretendemos incidir de alguna manera con ciertas propuestas dancísticas, artísticas, culturales, intelectuales, etc. Así, preguntarnos por algunos mecanismos conscientes para pensar y practicar

⁶ Sergio Moreno, Pablo de Soto y José Pérez de Lama organizan un equipo de arquitectos, programadores y activistas culturales de Sevilla, Cádiz y Gijón (España), cuyo trabajo puede verse en: <http://mcs.hackitectura.net>

los procesos de traducción performática nos ubica de lleno en esta responsabilidad para con las realidades estéticas y subjetivas.

No es poca cosa, entonces, el diseño de juego para la traducción performática. Y así como podemos diseñar muchas máquinas de experiencia para la traducción performática desde el punto de vista de los traductores, investigadores-creadores, también es justo preguntar de qué manera hacer extensivas las vivencias, los procesos creativos a comunidades más amplias. La zona de juego de los traductores puede perfectamente convertirse en una máquina más grande y compleja que disloque las temporalidades y espacialidades convencionales del *performance* cultural de duración limitada, las zonas de ensayo y la vida cotidiana de otras personas. Es en busca de agenciamientos más pertinentes para la socialización de procesos creativos que resulta fundamental expandir la temporalidad y diversificar los espacios para compartir los procesos de traducción performática.

Los agenciamientos tradicionales, las interfaces convencionales que albergan la esteticidad de la subjetividad moderna, encerrada en cápsulas de sentido, parecen ahora insuficientes para la generación de experiencias significativas y la constitución de subjetividades que impacten el imaginario colectivo. El libro, la puesta en escena clásica no parecen cubrir del todo, por sí mismos, el fundamento de nuevas formas de coexistir entre nosotros. Se requiere en todo caso de una amalgama entre diversos medios para propiciar nuevas formas de convivencia, experiencia y composición estética. Las apuestas estéticas que se involucran en la investigación-creación, más allá de las distinciones disciplinarias habituales, son un área limítrofe entre la producción de saber y la creación artística que rebasa los formatos tradicionales de socialización de los resultados. Ciertas formas de la investigación artística parecen suscitar el diseño de nuevas construcciones maquínicas, en las que la investigación y el destinatario pueden fundirse en un mismo complejo multimedia.

Dice Pérez Royo:

Una de las tareas fundamentales en cada investigación artística consiste en sentar las bases de su comunicación: no dar por hecho los protocolos ya establecidos (como la presentación de la obra en un teatro, con la consiguiente muestra en proceso al uso), sino inventar unos propios, readaptar o reformular los existentes para que se adecuen al área en la que se trabaja y explorar y encontrar

nuevas formas de relacionarse con el público y con sus pares, enriqueciendo el proceso por medio de estos momentos, que no se conciben únicamente como comunicación, sino primeramente como posibilidad de intercambio. [2013: 6.]

Construir máquinas sensoriales y estéticas divergentes parece ser la vía para la construcción responsable de nuevas experiencias. Los procesos reflexivo-creativos requieren de modos de transmisión y socialización que involucran relieves estéticos multiformes. Compartir hallazgos en la era contemporánea es dejar abiertas las puertas a la intervención colectiva. “La investigación se desarrolla por medio de la confrontación con otros, al dejar que éstos se la apropien, la transformen y la desarrollen, haciendo así avanzar en el cuestionamiento o en la perplejidad que cada investigación plantea.” (2013: 11.)

Estos encuentros favorecen en ciertos periodos el desarrollo de las investigaciones, además de que aligeran el peso del “producto terminado” en sentido tradicional y éste se abre a resultados más interesantes. El artista –dice Pérez Royo– se convierte en la terminal de una red compleja que invita no a explicar la obra sino a compartir el trabajo inmanente a sus modos de producir; comparte los mecanismos internos; abre los procesos de trabajo con los materiales para la circulación de subjetividades ante ellos. La discusión se realiza a partir de los materiales de manera concreta e incorporada.

Hay ya caminos andados en las artes escénicas actuales que han recurrido a formatos para compartir las experiencias (la charla con el público después de la presentación de un trabajo, por ejemplo). Y es que los procesos requieren un tiempo para aportar una serie de saberes y reflexiones sobre los métodos y procedimientos empleados, búsquedas, dudas, preguntas que no pueden verse en el resultado final.

Señala Pérez Royo:

Compartir todo este conocimiento y estas experiencias en el marco de una comunidad interesada resulta fundamental para que todo ello no se pierda y para generar un contexto en el que la investigación se relacione con otras desde una posición propia y sea comprensible de acuerdo con sus propios parámetros. [6.]

En el mejor de los casos, compartir así el proceso tendría que hacer avanzar la investigación, enriquecerla. Comunicar la investigación-creación debe

relacionar proceso, resultado visible y recepción del trabajo. Pero –dice también Pérez Royo– quizás esos formatos se han anquilosado; se dan por hecho como salida obligada, y tal vez han perdido su poder crítico y socializador, así que la tarea es reinventar los protocolos de la comunicación.

Pérez Royo da un ejemplo de esta diversificación, en principio referida a modos de trabajo colaborativos, cuando revisa algunos diseños de dispositivos de socialización. Menciona las propuestas del colectivo interdisciplinario El Club, cuyos integrantes crean una herramienta de trabajo para compartir sus formas de trabajo y quienes exponen en su página web una suerte de receta que organiza un sistema de recepción, transformación y envío:

- Reúnes a un grupo de diez personas.
- Estableces una fecha de lanzamiento.
- Lanzas un proyecto en el formato que quieras.
- Lo nombras.
- Lo transformas durante una semana.
- Lo pasas a otro miembro (a quien quieras).
- Recibes otro proyecto.
- Lo transformas durante una semana.
- Lo pasas a otro miembro que no lo haya transformado aún.
- Recibes otro proyecto.
- Lo transformas durante una semana.
- Lo pasas.

Esto termina cuando pasas por todos los proyectos. [8.]

El trabajo es el de recibir versiones y transformarlas en las propias.

El ejemplo de esta autora es apenas un botón de muestra de las muchas posibilidades del trabajo artístico hoy en día con sus nuevos tiempos y espacios, y de la gran riqueza de los medios para la producción y creación colaborativa.

Expansión de la temporalidad; diversificación de espacios (incluidos los contextos virtuales, los escenarios no convencionales, el ritmo de la apreciación); hacer estallar los tiempos habituales establecidos por el artista para permitir una ocupación más activa de los públicos: que en lugar de espectadores se vuelvan usuarios. En todos los casos, la temporalidad tradicional de

las artes escénicas, la hora establecida para la presentación en foro, y en todo caso el diálogo, se limitan a una duración de un par de horas en promedio.

Pero, como empresa que se inserta en la contemporaneidad del arte que derrama sus efectos más allá de la obra delimitada para convertirse en experiencia, socializar los procesos de investigación-creación construye una temporalidad transversal, más transitible, menos acotada.

Pensando en socializar y transmitir los complejos investigativos en artes escénicas, surge la idea de cuáles serían los formatos para generar un círculo más amplio de distribución, un espacio-tiempo que pueda contener la multi-medialidad del proceso y permitir la entrada de co-productores, pero también de usuarios que, a través de las posibilidades de interacción que se les brinden, puedan acceder a las vicisitudes de la procesualidad.

Hemos dedicado este ensayo breve a la reflexión sobre los ejes de construcción y diseño de juego y sus reglas que se ocupen de las tareas sustantivas de la traducción performática:

- Apego y desapego respecto del material de archivo.
- Proposición y seguimiento de las transposiciones matéricas para la construcción de comparables.
- Organización de fases de convergencia y divergencia.

Y serán motivo de una indagación futura las maneras de compartir, socializar y suscitar el deseo y las estrategias de esta vocación traductora.

Vivimos ahora un momento en que sucesos de larga y corta duración parecen conectados por los nuevos contextos de experiencia que están inventándose y por inventarse. Esta expansión de la temporalidad de la experiencia y de la diversificación de espacios acerca paulatinamente los espacios de “taller y ensayo” en cierto modo privados de Schechner a las presentaciones “finales”, al *performance* acotado y público.

Es motivo de subsecuentes indagaciones pensar en cómo expandir los efectos de la experiencia de taller hacia los usuarios externos. No serán un libro escrito o una obra escénica los mejores formatos para dar salida a los resultados. Habrá que inventar cómo darle una salida generosa al juego significativo de los traductores para contribuir con la topografía estética de comunidades cada vez más amplias; diseñar máquinas de experiencia que puedan compartir el ejercicio de los apegos-desapegos, el seguimiento de

transposiciones matéricas y el juego de convergencia y divergencia de la traducción performática.

Las nuevas máquinas de experiencia requieren recorrer de manera transversal los espacios y tiempos convencionales de la creación y la socialización para trazar nuevas plataformas de comunicación. El *paradigma museográfico*, ahora tan cerca de lo performático, de la apertura a la interactividad, sumada a las tradicionales puestas en visibilidad de imágenes, textos, videos, recursos electrónicos, puede ser una plataforma experiencial para hacer coexistir a las comunidades de creación y a los usuarios que antes se consideraban “externos” y que ahora pueden contribuir a la elaboración de las realidades estéticas. Eso será motivo de una siguiente investigación.

Por lo pronto, hasta aquí llega una propuesta con vocación radicante en espera de poder acompañar de alguna manera algunos procesos de investigación-creación de artistas, bailarines, historiadores, coreógrafos y/o investigadores que pretendan construir máquinas de experiencia; establecer nuevos modos de relación, zonas de socialización y de juego para reactivar el pasado, lo otro, en el presente y lo propio, para transformar de manera significativa la realidad de las comunidades a las que pertenecen, con las que se ponen en contacto, a las que quieren aportar algo y de las que han recibido aportaciones, estímulos y deseo de proyectos.

Bibliografía, hemerografía y páginas electrónicas

–Anzieu, Didier. *El yo-piel*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1988.

–Anzieu, Didier, y otros. *Las envolturas psíquicas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1999.

–Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

–Berruezo, Pedro Pablo. Curso “La psicomotricidad en el ámbito educativo”. Murcia, 2003.

–Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. 4a. ed. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras/Ed. Ítaca, 2009.

–Birulés, Fina. “¿La calma del pasado?” Balka Mirosław y otros. Catálogo. Exposición “Lugares de la memoria”. Instalaciones, cine, fotografía. Espai d’Art Contemporani de Castello, Valencia, 2001, págs. 158-185.

–Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, ed., 2009.

–Brighouse, Ronald John David. “La recreación histórica es mucho más que un grupo de personas que se visten para ‘jugar’ a la guerra”, 2006. Sitio virtual Al Margen: <http://www.almargen.com.ar/?p=78>

–Correa Ramírez, John Jaime. “Los giros en la historia: función social de la historia y posmodernidad, un debate que no cesa”. *Revista de Historia Regional y Local*, 2011. [Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.]

–Coste, Jean-Claude. *La psychomotricité*. París, Presses Universitaires de France (PUF), 1985.

–Cranton, Lindsey. *Living history: reconstructing the past for the edification of the present*. University of Oregon, 2011.
<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11222/Lindsey%20Cranton%20Capstone.pdf?sequence=1>

–Deladrière, Jean-Luc, Frédéric Le Bihan, Pierre Mongin y Denis Rebaud. *Organisez vos idées avec le Mind Mapping*. París, Dunod, 2014.

–Díaz Cruz, Rodrigo. “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología del *performance*”. *Nueva Antropología*, vol. XXI, 2008, págs. 33-59. [Asociación Nueva Antropología.]

–Eco, Umberto. *La obra abierta*. Barcelona, Ed. Planeta de Agostini, 1992.
 ———. *La definición del arte*. Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1970.

–Haindl, Ana Luisa. “La danza de la muerte”.
<http://edadmedia.cl/wordpress/wp-content/uploads/2011/04/danzadelamuerte.pdf>

–Hernández Martínez, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madrid, Ediciones Siruela, 2007.

–Fernández Christlieb, Pablo. *La sociedad mental*. Madrid, Anthropos, 2004.

–Fernández Riquelme, Sergio. “La historia como ciencia”. En *Digitum*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010: <https://digitum.um.es/xmlui/>

–Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

- . *Nietzsche, Freud y Marx*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1981.
- . “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. *Architecture/Movement/ Continuité*, octubre de 1984.
- Genovés, Isabel. “Marina Abramovic, la artista de su propio cuerpo”. *Los Ojos de Hipatia. Revista Sociocultural*, 2011. [Valencia.] Recuperado de: <http://losojosdehipatia.com.es/cultura/arte-2/marina-abramovic-la-artista-de-su-propio-cuerpo/>
- Guasch, Anna Maria. “Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar”. *Materia: Revista d’Art*, núm. 5: “Passatges del segle XX”, 2005, págs. 157-183.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-Textos, 1996.
- Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. México, Siglo XXI Editores, 2005.
- Hart, Lain. “Authentic recreation: living history and leisure museum and society”, julio de 2007. 5(2) 103-124 ©. Londres, 2007. ISSN 1479-8360.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, Editorial Micromegas, 2012, págs. 17-43.
- Islas, Hilda. *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas*. México, Conaculta/INBA/Cenidi-Danza/Cenart, 2006.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, ed., 2006.
- Lapierre, André. *Psicoanálisis y análisis corporal de la relación*. París, Editorial Desclée de Brouwer, 1997.

–Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. (Daniel Lagache, dir.). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2004.

–Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica Uno*. México, Conaculta/Fonca/Siglo XXI Editores, 2006.

–Mateer, Megan. *Living history as performance: an analysis of the manner in which historical narrative is developed through performance*. College of Bowling Green, 2006: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1136660752&disposition=inline

–Matus Romo, Carlos. *Adiós, Señor Presidente*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1998.

–Morábito, Fabio. *Caja de herramientas*. 1a. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

–Oñoro Martínez, Roberto Carlos. *Ensayos de gerencia social. Otra gerencia es posible*, 2007. Edición electrónica gratuita. Texto completo en: www.eumed.net/libros/2007c/315/

–Pérez de Lama, José. *Arte como máquina (ecosófica). Guattari en la Wiki-Plaza*. Universidad de Sevilla, noviembre de 2009: <http://mcs.hackitectura.net>

–Pérez Royo, Victoria. “Replantear la historia de la danza desde el cuerpo”. En Isabel de Naverán, ed. *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Tercer número de la colección CdL: Cuerpo de Letra. Barcelona, Mercat de les Flors/Institut del Teatre/Centro Coreográfico Galego, 2010, págs. 53-68.

———. “Estéticas de la apropiación y la traducción. Experiencias de investigación artística en artes escénicas y de acción”. *Efímera Revista. Revista Semestral de Investigación en Arte de Acción y Performance*, vol. 4, núm. 5, 2013.

- Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Fundamentos, 2001.
- Ramírez Bacca, Renzo. *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las ciencias sociales*. Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, 2010. (Libros de la Facultad.)
- Ricoeur, Paul. *Sobre la traducción*. Madrid, Paidós Ibérica, 2005.
- Rodríguez, María del Carmen. “La delimitación de la archivística como ciencia”. Universidad de León, Área de Biblioteconomía y Documentación, 2006. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/Mcrlopez.pdf>
- Sainza Fraga, Bárbara. “Las palabras y los procesos”. *Efímera Revista. Revista Semestral de Investigación en Arte de Acción y Performance*, vol. 4, núm. 5, 2013. [Madrid, Accion! MAD.]
- Salen, Katie, y Eric Zimmerman. *The Game Designer Reader. A rules of Play Anthology*. Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- Sánchez, José Antonio. *Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en las artes escénicas*. Barcelona, Dossier Escaner/Estudis Escènics. Quaderns de l’Institute del Teatre, núm. 35, 2009.
- Santos Romo, Manuela. “Treinta y cinco años de pensamiento divergente. Teoría de la creatividad de Guilford”. *Estudios de Psicología*, núms. 27-28, 1987, págs. 175-192. [Madrid, Fundación Infancia y Aprendizaje.]
- Santos Vargas, René Armando. “Archivística. Conocimiento y arte”. *Revista de Bibliotecología y Ciencias de la Información*, vol. 10, núm. 15, diciembre de 2006. [La Paz, Bolivia. Revistas electrónicas en línea.]

–Sanz, Miguel Ángel. “Memoria y posmodernidad. Espacio, tiempo y sujeto”. En Carmen Frías, José Luis Ledesma y Javier Rodrigo, eds. *Reevaluaciones. Historias locales y miradas globales. Actas del VII Congreso de Historia Local de Aragón*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”/ Universidad de Zaragoza, 2011.

–Schechner, Richard. *Performance Theory*. Londres-Nueva York, Routledge Classics, 2003.

–Sennett, Richard. *El artesano*. Barcelona, Anagrama, 2009.

–Tani, Ruben. “Arqueología de la lectura y el sujeto”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 32, 2004. [España.]
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page42.html>

–Taylor, Diana. “Introducción”. En Diana Taylor y Marcela Fuentes, ed. *Estudios avanzados del performance*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

–Turner, Victor. *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Arizona, The University of Arizona Press, 1985.

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Salvador Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón*

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

El juego de acercarse y alejarse.
Traducción performática de "otras" danzas
se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2016
en los talleres de Litográfica Cozuga, S. A. de C. V.
Calzada Tlatilco núm. 78, Colonia Tlatilco,
C. P. 02860, Ciudad de México.
La edición consta de mil ejemplares.

La inquietud de acceder a una historia de la danza a través del movimiento ha sido desde hace mucho tiempo un sueño para maestros, bailarines, coreógrafos e investigadores. A partir de la idea de Victor Turner de que el antropólogo debería cotejar su trabajo de campo con la reejecución corporal de los usos de las comunidades estudiadas, le surgió a Hilda Islas, por el año 2002, la idea de problematizar las estrategias pertinentes para un conocimiento histórico de las danzas que articulara saberes teórico-documentales con experiencias vivas a partir de la puesta en juego del cuerpo del investigador. Es decir, el acercamiento a “lo otro” a partir del propio cuerpo. A lo largo de varios años y de diversas experiencias prácticas en el estudio de algunas manifestaciones dancísticas se fue construyendo *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*, el cual presenta una revisión de los modos en que es posible posicionarse ante las danzas de estudio.

El texto expone que, más allá de los problemas sobre la fidelidad al original, es el proceso de interpretación de éste, y no el producto final, lo que ofrece a la investigación de la danza su mayor riqueza. El presente trabajo propone el desplazamiento de los conceptos de reconstrucción, reejecución y reposición para llegar al concepto de *traducción performática* como aquel que podrá conceptualizar los *procesos de interpretación* que hace el investigador de sus materiales fuente. La apuesta es, entonces, centrarse en las operaciones interpretativas más que en las características deseables de los productos resultantes.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBA

