

Deconstrucciones de género y prácticas contra-sexuales en la escena de danza contemporánea actual. Un acercamiento a partir de las obras de Pablo Rotemberg.

Claudia Gabriela Reta¹

Resumen

A partir de una articulación entre la antropología del cuerpo y la teoría post feminista y Queer, la presente ponencia busca indagar y problematizar respecto de las interpelaciones críticas a la heteronormatividad que se dan en la danza contemporánea actual, junto con la puesta en escena de dispositivos productivos de tecnologías contra-sexuales. Partiendo de un acercamiento etnográfico, se analizan las resonancias sexo-políticas del trabajo escénico y corporal a cargo del coreógrafo Pablo Rotemberg.

¹ Claudia Gabriela Reta es estudiante de Antropología en la Universidad de Buenos Aires.

Deconstrucciones de género y prácticas contra-sexuales en la escena de danza contemporánea actual. Un acercamiento a partir de las obras de Pablo Rotemberg.

Introducción:

El objetivo de este escrito es compartir algunas problematizaciones que surgen del encuentro a partir de diálogos y entrevistas etnográficas con los bailarines de una obra de danza contemporánea, y algunos conceptos del campo de la antropología del cuerpo que nos sirven para pensar como desde la experimentación y el trabajo corporal se pueden producir cambios al nivel de la subjetividad en cuanto a desnaturalizaciones de las “ficciones somáticas” propias de la sexo-política² como disciplina. Tanto el cuerpo reducido a sexo, como la sexualidad entendida como dispositivo de normalización, responden a construcciones políticas que por medio de un mecanismo de reiteración construyen la materialidad de los cuerpos (Butler, 2008). Es a partir de las reflexiones de los bailarines de la obra “Savage” que indagamos en la posibilidad de pensar además de una puesta en cuestionamiento de esas naturalizaciones, la generación de nuevos modos de vincularse por fuera de estas normas.

Utilizamos una estrategia metodológica cualitativa, que combina entrevistas grupales e individuales a los bailarines en un contexto etnográfico. Las contemplamos como diálogos o instancias de campo dado que fueron momentos compartidos en los que tanto el contexto, la comunicación no verbal, como los intercambios que no se referían a la temática en cuestión son tenidos en cuenta como parte de la reflexión.

Para poder pensar las corporalidades en escena, adoptamos un enfoque que contempla al cuerpo no solo como construcción social, sino como productor el también de subjetividad y de símbolos. El cuerpo como construcción social es un supuesto aceptado desde las diferentes perspectivas de la Antropología del cuerpo, a partir del cual diferentes aproximaciones teóricas enfatizan, o bien en el modo en que estos son construidos, o bien en las construcciones que pueden éstos pueden llegar a producir. Si bien se pueden mencionar antecedentes, se acuerda en concebir la Antropología del cuerpo como campo específico a partir de la década del 70. De la mano de Mary Douglas, se insta una conceptualización del cuerpo bajo una perspectiva simbólica, en la que el cuerpo es considerado expresión de la sociedad. Es a partir de las obras de Foucault, junto a otros teóricos estructuralistas y posestructuralistas, que la atención se traslada a los modos en los que los discursos y poderes sociales construyen representaciones del cuerpo. El cuerpo pasa a ser entendido como un sitio de inscripción y disputa de un poder que circula por los propios cuerpos. Es a partir de Bourdieu y su concepto de *habitus* que el cuerpo pasa a considerarse también locus de la práctica social. Siguiendo esta línea, autores como Jackson y Csordas toman referencias teóricas fenomenológicas, y ponen énfasis en la dimensión productiva de la corporalidad. Aquí las corporalidades generan cambios en los modos perceptivos, afectivos y kinésicos que pueden devenir en resignificaciones identitarias o de relaciones sociales.

² Beatriz Preciado denomina sexo-política a una de las formas dominantes propias de la biopolítica, en la que el sexo “entra a formar parte de los cálculos del poder, de modo que el discurso sobre la masculinidad y la feminidad y las técnicas de normalización de las identidades sexuales se transforman en agentes de control y modelización de la vida” (2008:58)

En el terreno local, la antropóloga Silvia Citro propone un abordaje “dialéctico *de y desde* los cuerpos” (2009) en el, cual inspirada en la confrontación dialéctica entre la “hermenéutica de la escucha” y la “hermenéutica de la sospecha” de Ricoeur, propone una metodología etnográfica en la que “la articulación dialéctica entre las perspectivas posestructuralistas –focalizadas en las genealogías de los cuerpos y las articulaciones ideológico-políticas de las que son objeto- y aquellas del *embodiment* –centradas en la agencia de las corporalidades actuales- permite dar cuenta de las prácticas como acciones corporizadas significantes que involucran *disposiciones* o *hábitos* (a la manera de una memoria cultural corporizada), los cuales, no obstante, pueden operar activa y creativamente en la redefinición de las condiciones actuales de la existencia intersubjetiva” (Citro, 2009, 55)

A lo largo de este escrito se alternarán por una parte una estrategia de acercamiento y dialogo, dando lugar a las reflexiones de los bailarines sobre su proceso en los ensayos, en la construcción de la obra y en las funciones. Aquí se busca, a partir de entrevistas etnográficas, una escucha en la que ellos puedan proponer reflexiones, recordar momentos y recalcar aspectos que consideraron y consideran relevantes. Hay, en esta instancia, una descripción de las prácticas y los procesos, junto con un otorgamiento de sentido por parte de los propios actores involucrados. En el abordaje de estas reflexiones compartidas se trato de reconstruir las afectaciones sensorio-emotivas que los bailarines vivenciaron en su proceso, así como los significantes que a la luz de su contexto y recorrido personal pudieron significar. Este proceso se pone a su vez en diálogo con un distanciamiento que se da de la mano del cruce con ciertas categorías, conceptos y/o problematizaciones de la teoría queer y posfeminista, principalmente de la “contra-sexualidad” propuesta por Beatriz Preciado; en donde entran en juego la historicidad de los discursos sociales y la matriz simbólica de ciertas representaciones.

La obra

“Si pensamos como fue surgiendo la obra, que fue a partir de pautas y de los movimientos que a nosotros nos salgan, a uno le sale lo que le sale, o sea lo que traes, en tu cuerpo. Lo que traes es palabra, lo que traes es texto, es físico, traes experiencias, traes sentimiento, traes música, entonces como encerras eso cuando la búsqueda va desde ahí y no desde la forma de danza. Obviamente somos bailarines y abocamos el lenguaje al cuerpo, entonces nos va a salir algo más vinculado a la danza. Pero así mismo sale todo, sale el ser mismo”

(Fragmento de entrevista con una intérprete de la obra)

Dentro de la escena local de danza contemporánea, diferentes obras vienen planteando críticas a determinados estereotipos hetero-normalizadores y a la violencia de la que es destinatario el cuerpo y el deseo en la sociedad actual. Pablo Rottemberg viene de hecho trabajando estas temáticas a lo largo de sus diferentes propuestas como director. Esta

obra, que se alinea en ese sentido a las anteriores, es acompañada de fragmentos leídos en escena del “Manifiesto Contra-sexual” de Beatriz Preciado, generando de este modo un guiño político explícito que interpela no solo a la audiencia sino también a los propios cuerpos que llevan a cabo la performance.

Siguiendo a Marcelo Isse Moyano (2013) la Danza Contemporánea Argentina puede ser definida como un conjunto de productos y experiencias heterogéneas que comparten un común contexto de producción. Cuenta con la fuerte influencia de la *Post modern Dance* (Banes; 1987) desarrollada en EEUU a lo largo de las décadas del 60, 70 y 80. En este nuevo estilo en donde confluyen estéticas que dialogan y discuten entre sí, se incluyen tanto elementos compartidos con procesos de etapas modernistas en otras artes, como nociones propias del posmodernismo. Mencionamos entre ellos: nuevos usos del tiempo, espacio y cuerpo; el cuerpo como temática más que como medio; diferentes articulaciones entre bailarín y público; la eliminación de elementos expresivos como música, iluminación, vestuario y escenografía; recursos estructurales como repetición, inversión y formas geométricas que generen movimientos simples; movimientos sin carga de expresión ni referencialidad; acercamiento entre danza y movimientos cotidianos; incorporación de la palabra; el rechazo al virtuosismo: el énfasis en el virtuosismo, habilidad y resistencia; alusiones a formas populares de representación; entre otras características.

Las producciones de la escena actual que se inscriben bajo este campo de producción, se caracterizan por una gran diversidad de lenguajes corporales, musicales y conceptuales, disruptivos en relación a diferentes elementos de la danza Clásica y Moderna. A su vez, se puede mencionar la conformación de circuitos “off” que se distancian de los sostenidos por instituciones oficiales, pero que están constantemente interconectados.

En la obra *Savage*, aparece la fragmentación y deconstrucción en contraposición a la idea de totalidad universal a la que aspiraba el modernismo a partir de una continuidad narrativa. La obra se plantea como escenas diferentes que transcurren muchas veces en tiempo simultáneo a lo largo del escenario, prescindiendo de una secuencia narrativa. Estas simultaneidades presentan también diferentes temporalidades, tonalidades kinéticas y lenguajes en escena. Este pluralismo estético se evidencia aún cuando la obra mantiene una estética de movimiento muy personal: movimientos rápidos violentos, entrecortados. A partir de la aparición de fragmentos inscriptos en clave lúdica, se introducen elementos del baile árabe, malambo, música folclórica, entre otros. Esta hibridez de estilos en el plano del movimiento es compartida también en lo musical.

Otro elemento que la obra comparte con otras producciones del campo de la danza contemporánea es una fuerte impronta de movimientos cotidianos, frente a la tradición y el peso de la modernidad en la técnica y en un lenguaje propio y cerrado por fuera de la cotidianidad. En esta puesta en escena aparecen acciones como empujarse, tirarse de una silla, tener sexo, hacer masajes, besarse. El uso de la voz está muy presente a lo largo de la obra, por medio de exclamaciones de los propios bailarines, que junto con la exageración de los sonidos del cuerpo (por ejemplo el ruido de los cuerpos al caer al piso) le otorgan mayor dramatismo a la escena. La enunciación por parte de los bailarines de palabras a modo de títulos (“el baile de las mariquitas”, “El homosexual reprimido”, “La lesbiana sola”, “la inmigrante que viene a robarle el trabajo a los argentinos”) además de la narración de dos fragmentos del Manifiesto Contra-sexual de Beatriz Preciado, abren una línea de inteligibilidad directa, que el lenguaje corporal presenta de modo más metafórico. El peso y la fuerza de estas referencias semánticas en escena, redefinen y tiñen al resto de

los elementos, generando en la obra una referencialidad acerca de la temática abordada en el texto: la Contra-sexualidad.

La obra es llevada a cabo por La compañía de Danza del IUNA, que está compuesta por alumnos de la carrera de Licenciatura en Composición Coreográfica, con mención en Danza o Danza-teatro. Son 17 bailarines formados en diferentes técnicas de trabajo corporal y de danza contemporánea. Ellos mismos se definen, a diferencia de la formación de otros años de la compañía, como con un grupo “muy teatral” y “con muchas posibilidades de improvisación”.

A continuación, haciendo eje en ciertos nudos que fueron surgiendo como tales a partir del diálogo entre el investigador y los bailarines, proponemos una serie de apartados temáticos que juntan, mezclan y ponen en dialogo diferentes reflexiones de los bailarines, junto con perspectivas de análisis de teóricas feministas y Queer, así como también otras propias del campo de la Antropología del cuerpo.

Las improvisaciones como método y la violencia como lenguaje. El “espacio gris” entre ficción y realidad

“[...] la importancia del cuerpo como constructor de todo. De todo absolutamente. De vivencia, y como a partir de la vivencia construí tu realidad, sino es una mentira. Si no lo vivís es una mentira.”
(Fragmento de entrevista con una intérprete de la obra)

A partir de los relatos de los bailarines podemos esbozar el modo en que fueron trabajando con la compañía en los ensayos para la producción de la obra. “Savage” no es una obra que se montó, sino que es una obra construida por los bailarines bajo la dirección de Pablo Rotemberg. El proceso creativo por medio del cual se arribó al producto final (que en su primera etapa se presentó a modo de *Work in progress* en diciembre del 2013, y recién en una segunda etapa ya como obra en 2014), se dio en el curso de diferentes estrategias como ser: la improvisación con consignas guiadas por el director, la improvisación libre con más o menos intervención del director, y la búsqueda de material kinético a partir de improvisaciones en dúos o tríos. Estos procesos que se dieron en el marco del contexto espacio-temporal de la Compañía de danza del IUNA, fueron también sostenidos con revisiones del material trabajado a partir de videos de los ensayos, desde los cuales se repensaban las direcciones y las pautas de trabajo.

Los bailarines con los que dialogamos recalcan que no hubo desde un principio una temática o un lineamiento explícito que seguir, sino que simplemente iban realizando las improvisaciones o las “escenas” acorde a las pautas de trabajo que partían siempre de referencias kinéticas. Mencionan en primer lugar improvisaciones en las que el director iba guiando por medio de indicaciones verbales las acciones a seguir. A partir de las acciones que observaba podía elegir una determinada situación que se había desarrollado, y desde ahí dar otras indicaciones en modo imperativo para ir encausando las acciones, en situación de escucha de las propuestas de movimiento de los bailarines.

“[...] el tiraba una acción, “bueno, ahora I pegale a E y decile a E que porqué se rie” y así arranca la escena . “ Bueno, hacelo de verdad, dale, de nuevo, de nuevo, de nuevo”. “Bueno, ahora anda M y tirale los pelos a I y tirala al suelo”. “Bueno y ahora anda J y pegale una patada a I” “y tirate arriba de ella y violala, y violala. I gritá” y así, como que va armando escenas, algunas se armaban así, que él las iba guiando. Y en parte va guiando y en parte va dejando que suceda.”

“[...] y dice una acción determinada “bueno, caminamos por el espacio con los ojos cerrados, y si te chocas con alguien lo tiras al suelo.” Y así durante dos horas, por ejemplo. Que es una acción, clara. Pero todo lo que es acción va llevando, y las cosas que se van generando a nivel grupal, son las que van creando la escena. Son las que van creando la composición. Que ahí se van atravesando eso: miedos, por que estar con los ojos cerrados tanto tiempo, y saber que alguien te va a golpear es tener mucho miedo”

Como podemos interpretar a raíz de estos fragmentos de entrevistas, si bien las pautas que guiaban las improvisaciones eran indicaciones de acciones concretas, estas acciones generaban situaciones de tensión, de “miedo”, “humillación”, “vergüenza”, “violencia”, que terminaban siendo los elementos que teñían los movimientos que se llevaban a cabo. La “violencia”, “dominación” o apelaciones a “lo sexual” estaban implícitas como temáticas a abordar.

Otra de las estrategias adoptadas eran las improvisaciones de a dúos o tríos en los que a partir de determinados “movimientos” “tiradas” “agarres” o “formas”, los integrantes tenían que improvisar para formar “series coreográficas” o “material de movimiento”

“Él decía quiero que todos los dúos tengan, por ejemplo eso (reproduce el gesto con las manos, una a cada lado de las orejas), que es agarrarse la cabeza, o este que te agarras como la concha con las dos manos (reproduce el gesto con las manos, una por delante y una por detrás), como para que eso unifique todos los dúos, esos motivos. Entonces armamos material de movimiento”

Estaban también las improvisaciones libres, en las que las pautas eran más amplias, como: “mátense”. En el fragmento recortado a continuación podemos ver como aquí la consigna es muy abierta pero exige mucho compromiso no solo físico sino también emocional como para poder sostener una actitud determinada sin que el nivel de energía decaiga.

“[...] la pauta era agarrar a alguien y tiralo, o hacele lo que quieras, o volvete loco, vos solo. Pero era como que cuando entrabas, agarrabas y tenías que estar ahí. Llega un momento que estábamos una hora una hora y pico. Esta todo filmado, esta todo filmado y es como en trance, es un trance. Cosas que no te das cuenta que hiciste. Por ejemplo vos estas ahí y decis ¿pero eso paso? (risas) ¿en qué momento?”

Vemos aquí que si bien no habían pautas kinéticas en cuanto a la forma de los movimientos, si habían indicaciones acerca de diferentes calidades de movimiento y de tono muscular. Movimientos secos, violentos, entrecortados que le exigen al bailarín

sostener un tono muscular muy alto, además del estado de “alerta” frente a las propuestas de “tiradas” al piso por parte de los compañeros y “caídas”. Otro elemento compositivo que aparece es la repetición. Una repetición “mecánica” que no esté “cargada” sino que sean movimientos repetidos que buscan “sostener situaciones en el tiempo, mucho mucho mucho tiempo mas allá del punto en el que se agotaron”.

El uso y la incorporación tanto en las improvisaciones como en “escenas” de los elementos heterogéneos que traen los intérpretes es también un recurso presente en el proceso de trabajo. Interpelaciones del tipo “¿Quién más baila otra cosa? ¿Qué mas hacen?” y la consecuente incorporación de “escenas” con fragmentos de danzas árabes, malambo, danzas irlandesas, son parte de estas estrategias de búsqueda de movimientos no diagramados desde el coreógrafo sino de movimientos que surjan desde los propios bailarines.

La suma de estas propuestas fueron recibidas por los bailarines de diferentes modos. A continuación traigo dos fragmentos que refieren a diferentes tomas de posición frente a una misma situación surgida a raíz de una improvisación guiada:

“[...]Jella está en culo, y le hacían masajes en el culo. Fue después de una clase de yoga que dio el. Que de repente se convirtió en eso, y él empezó como “a ver, bajale el pantalón, ahora bajale la bombacha” Yo estaba como así, era el segundo ensayo, pensando que en cualquier momento me puede tocar a mí. No quiero por favor que me toque. Y me fui a mi casa re angustiada, [...]. La hizo correr, golpearse contra la pared, todo con, ni siquiera dignamente desnuda, todo con los pantalones medio bajos, y yo estaba como...o sea me sentía muy mal por ella y también tenía mucho miedo de que me toque hacer eso a mí.”

“Por ejemplo hubo una escena, [...] Que L le masajeaba el culo con los pantalones bajos y ella corría y se golpeaba contra la pared, no me acuerdo que frase decía. Como que era súper denigrante esa escena, después volvía y la masajeaba de nuevo, y gritaba, se golpeaba contra la pared y volvía. Siempre con los pantalones bajos corriendo, ¿entendes?, era como súper denigrante. Yo estaba así como “guau, ¡qué bueno esta escena!” (Risas) y era como “que nadie se dé cuenta que la estoy pasando bien”

Estos dos relatos son representativos de los diferentes estados que el trabajo propuesto les generó : o bien se enganchaban con la propuesta y proponían cosas, acciones y movimientos; o bien trataban de “pasar lo más desapercibido posible”:

“[...]en ese momento yo me acuerdo, estaba concentradísimo en no existir, no respirar, prácticamente no hacer un sonido, aprendí que esas eran mis lecciones en las primeras clases, eran no hacer sonidos, no nada, no vocalizar, como que no te vea. Y después nada, cuando uno empieza a construir, si hay algún rol que me parece que puedo manejar mejor, bueno, ahí ya a esa altura tengo que accionar y meter yo el cuerpo antes de que elija a otro [...] era la incertidumbre, el no saber que iba a pasar en el grupo con el cuerpo de uno”

Uno de los elementos que fueron surgiendo en las conversaciones con los bailarines fue la problemática respecto a los límites de la distinción entre realidad y ficción, no entre

obra y público sino entre bailarines y obra en el contexto de los ensayos y la creación. Viéndose inmersos en propuestas tan extremas de “violencia, de angustia, de vergüenza, de humillación”, en las que el cuerpo se ubicaba en lugares en los que por lo general no transitan o tratan de evitar, en las que las propuestas son no de “interpretación” de un papel sino de “improvisación” desde esos lugares, surgían interrogantes acerca de ¿hasta qué punto puede ser considerado ficticio algo que es vivenciado por el cuerpo?

“[...] ¿qué le pasa a ese cuerpo luego de que nosotros estuvimos una hora golpeándolo en ronda? ¿Cómo queda? Como que sí, es ficción, pero estábamos todos ahí golpeándolo. Y hay algo que sí que es cierto, y hay algo que a esa persona le empieza a cambiar, hay algo que con la repetición se empieza a saturar, hay algo que deja de ser chiste [...] ¿Qué hay de nuevo? ¿Qué es lo que se genera en el ahora? Si tenés que bailar ahora después de esto, ¿cómo es tu danza? ¿Qué le paso a tu cuerpo?”

“Si, bueno, a J una vez lo hice sangrar el culo, de pegarle cachetazos. Del cacheteo, viste que cuando vos cacheteas fuerte se pone como puntitos rojos, bueno, no sé, de cachetearle tan fuerte de los puntitos rojos empezó a chorrear sangre. Yo no me di cuenta

M: eso es cuando te subís, cuando ya te vas de mambo. Eso también era, o sea, metete en la obra pero, tranqui con esas cosas. Como con el desborde de energía.”

Al no responder desde el cuerpo a ningún molde de movimiento, las consignas se transforman en situaciones que “atraviesan” a los bailarines, exigiéndoles “estar presentes”, “transitar” esos lugares, esas sensaciones. El trabajo los coloca en un lugar en el que no tienen que armar mentalmente un personaje o una situación, sino que tienen que *incorporar* esas situaciones e improvisar con movimientos propios a partir de esas situaciones.

El desnudo como un elemento más

“[...] cuando los cuerpos están desnudos son todos iguales, no puedes encasillar a nadie”

(Fragmento de entrevista con una intérprete de la obra)

El desnudo en escena aparece como elemento puesto en segundo plano frente a las “otras cosas que suceden en la obra”. Los bailarines refieren a él como un elemento que al principio genero “miedos”, pero que una vez que se franqueo esa barrera del estar desnudo frente a los demás compañeros, dejó de tener relevancia. Amparados además por el contexto escénico, lo señalan como un elemento pertinente, que si bien podría ser considerado “azaroso” o como un “capricho” del coreógrafo, tiene un lugar en la obra en el que funciona como un elemento más y “construye”.

Si bien todos sabían que al tener a Pablo de coreógrafo iban a terminar haciendo por lo menos una escena desnudos, el desnudo en si se fue introduciendo de a poco, casi al final del trabajo sobre la obra. A partir de ahí es interesante traer ciertas discusiones que se fueron dando en torno a el exhibir el cuerpo desnudo en una sociedad donde éste esta tan “banalizado” desde la televisión y los medios de comunicación, y sobre el que recaen tantos estereotipos y mandatos sobre su imagen. En el fragmento que sigue a continuación, traemos por ejemplo una problemática que surgió sobre el modo en que el cuerpo funciona en la obra, en este caso respecto del vello púbico y el vello en general en el cuerpo de la mujer. En él se ve como las tensiones se ubican entre un paradigma que propone determinados estereotipos aceptados, y una obra que es ubicada como proponiendo una desnaturalización justamente de ciertos cánones corporales, en función de poner en evidencia otras relaciones de mayor importancia que suceden en y a partir de los cuerpos.

“Fue un tema que lo hablamos también: de depilarnos el pubis, sobretodo. Porque era como ¿qué onda, nos vamos a depilar? Pero estamos haciendo esta obra, que justamente habla de todo lo contrario. ¿Para que nos vamos a depilar? y fue todo un planteamiento entre nosotras más que nada. [...] Y además la obra tiene algo así, como que tiene la ropa de ensayo, tiene los pelos como sea. Es como salvaje, entonces, es justamente entrar en eso, te desprejuicias. Al desnudar el cuerpo estas como sacando un montón de conceptos o de construcciones que uno tiene hechas. Con todo, porque tenés que mostrar la concha con el pelo. A primero tus compañeros, y después a un montón de gente. [...] Y encontrar que eso ya no importa, que hay cosas como más fuertes. Que hay cosas que al cuerpo le pasan. Que no importa si tenés un pelo más o un pelo menos. El cuerpo esta recontra atravesado, ahí hay un loco al que le están pegando, que fue violado, ¿me entendés?”

En este sentido, frente a la pregunta acerca de los cambios que acarrea el desnudo en el trabajo, muchos puntualizaron en las diferencias al nivel de la técnica: “resbala, tiene otra fricción. Requiere otro manejo, requiere otro tono”. Mencionaron también que dentro del ambiente de la danza, hay más acercamiento en lo cotidiano al cuerpo desnudo que en otros ámbitos. Por ejemplo, el hecho de cambiarse de ropa frente a los compañeros, sin importar si son “varones o mujeres”. Mencionan también más acercamiento desde el contacto con otro, en donde el contacto pierde la “carga sexual” que por ahí tiene para otras personas, y pasa a ser una instancia más de la técnica.

Los fragmentos de Beatriz Preciado como elemento escénico

“Como viví la obra es como vivimos el proceso, como algo muy subliminal, muy inconsciente, muy que lo vas tragando después.

Pero eso me parece algo fantástico, que no haya palabras”
(Fragmento extraído de una entrevista con una intérprete de la obra)

“La sexualidad no existe. Es una abstracción, un momento separado, hipostasiado y convertido en espectral de las relaciones entre los seres”

(Tiqqun, 2012, 72)

Las citas del Manifiesto Contra-sexual de Beatriz Preciado son introducidas en la obra en dos momentos. La primera en la mitad de la obra. Una bailarina toma el micrófono y lee en escena el siguiente fragmento:

“La contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. La contra-sexualidad es, en primer lugar, un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas. En segundo lugar, la contra-sexualidad apunta a sustituir este contrato social que denominamos naturaleza por un contrato contra-sexual. En el marco del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes, y reconocen a los otros como cuerpos hablantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. La arquitectura corporal es política.”

Uno de los intérpretes sugiere que el momento en el que se sitúa esta apelación en escena genera, una reinterpretación de la obra, redefiniendo el trabajo anterior a ella sobre el escenario como un “preludio” o “prologo”. Al final de la obra, luego de una escena definida por los bailarines como “el infierno” o “violencia total” se pasa a un plano en donde todos los bailarines desnudos de a parejas del mismo o diferente sexo terminan besándose entre sí. Esta escena, referida como “el chape” es acompañada de otra cita del Manifiesto Contra-sexual:

“La metafísica de la falta, que comparten ciertas teologías y ciertas formas del psicoanálisis, nos querría convencer de que a todos nos falta algo. Nos dicen que el mundo está en orden por que a las mujeres nos falta el pene, por que los hombres no tienen utero-senos, porque a los hombres y a las mujeres les falta el falo trascendental. Nos dicen que a los animales les falta el alma y que a las máquinas cibernéticas les falta la carne y la voluntad de las conexiones eléctricas vienen a compensar con un exceso de información. No nos falta nada. Deleuze y Guattari ya lo habían dicho. No nos falta ni el pene ni los senos. El cuerpo es ya un territorio por el que cruzan órganos múltiples e identidades diversas. Lo que nos falta son las ganas, LO QUE NOS FALTA SON LAS GANAS!, todo lo demás está de sobra.”

Estos fragmentos llegaron a los bailarines en las últimas semanas del proceso de creación. Ya cuando habían trabajado en las improvisaciones, y desarrollado material de movimiento, vino la parte del montaje de la obra, a la que refieren como el “collage” en el que el director elige, segmenta y “corta y pega” las escenas. Estos fragmentos de texto llegaron a los bailarines como otro elemento de la composición, en donde la cadencia y sonoridad de las palabras fueron tenidas en cuenta para recortar el fragmento, así como el timbre de voz y el modo y actitud al hablar fueron tenidas en cuenta para la selección de los intérpretes que los leerían. Fue entonces un elemento más que ingresa en el proceso creativo en la etapa en que se transforma en obra todo el material desarrollado, en donde ciertos elementos entran y otros no.

En sintonía entonces con el resto del proceso que se caracterizó por consignas e improvisaciones abiertas en las que las pautas implicaban una búsqueda del compromiso corporal y subjetivo del intérprete, estos fragmentos de teoría quedaron también a merced de la apropiación que de ellos quisieran hacer los bailarines. Algunos decidieron tomarlo como un eje estructurador de la obra, que le da sentido, mientras que otros lo tomaron como un elemento más de una obra que incluye una multiplicidad de lenguajes en escena.

En el siguiente fragmento un intérprete rescata la cita a Beatriz Preciado no como un discurso teórico, sino como un texto en el sentido de elemento escénico, con una carga poética que se interrelaciona con los demás elementos, abierto a que cada intérprete y cada espectador se sienta interpelado de modo personal según qué elementos de los que le resuenan le resulta significativo.

“También él a ese discurso no lo pone para que sea escuchado. Lo pone para que te resuenen palabras [...] O sea, la obra se permite decirte algo que no te tiene que pasar por lo intelectual, no tenés que entender el texto, de hecho todo ese juego de palabras son justamente los mismos flashes y los mismos gritos que te están haciendo los cuerpos atrás cuando se están golpeando.”

La inclusión del discurso teórico en la obra a modo de texto, se realiza en simultáneo a otras escenas que transcurren, en una obra donde se intercalan escenas de una violación, muchos intérpretes enunciando un texto crítico sobre el campo de la danza local, un bailarín desnudo bailando un malambo, y una bailarina que sostiene un “détiré” por casi 5 minutos, entre otras. Esto sitúa a ese discurso en particular ya sin su “aura” académica y teórica, como un elemento más que dialoga con los restantes, y en ese sentido depende del intérprete y del espectador el valor que se le conceda. Frente a la pregunta de en qué modo había el texto redefinido su interpretación del sentido de la obra, los bailarines deciden tomar ciertas palabras de las citas de Preciado para redefinir “Savage”, pero el hincapié está más en una referencia al proceso subjetivo que ellos atravesaron en el contexto de la creación de la obra:

“en la improvisación si yo no quiero estar en el rol de la pobrecita tengo yo que activar, tengo que yo salir de ese lugar. Y eso por ahí implica tener que someter a otro, y como que no sé, no estaba bueno. [...] lo que entendí luego, la conclusión que pude luego hacer, luego del proceso y de entender esto de donde estaba la ficción en el trabajo, y de lo que fuera, que la obra la obra no trata sobre someter y ser sometido, sino que en realidad trata sobre ser uno. Propone una nueva lógica por fuera del sometimiento. Que, y que para mí es ahí donde entra el texto, de la

contra-sexualidad. De que uno lo que tiene que dominar es a uno mismo, tomar poder sobre uno mismo, sobre las decisiones de uno mismo. Y no en relación a otro sino a eso, a quien soy yo. Como esto de esto que estuvo resonando toda la obra “soy lo que soy”, ¿no? Y soy lo que soy con mis prácticas, y que son mis practicas, no estoy definido por los roles de ser sometido o el que somete, no estoy definido por estos lugares de hombre o mujer, homosexual, heterosexual, sino que nada, soy una persona, soy algo mucho más complejo que eso, y tengo practicas, tengo prácticas sexuales que pueden ser homosexuales, heterosexuales, que ahora elijo definirme como hombre, pero que puedo definirme de otra forma mañana, y es como que yo puedo tomar el control de eso. [...] propone otras lógicas, es un lugar de liberación en realidad, no un lugar de someter.”

Esta permanente referencialidad al proceso y a las vivencias personales, tanto las implicadas en la creación de la obra como las de la vida cotidiana, tiene que ver, a nuestro entender con los “modos somáticos”³ que se ponen en juego a lo largo del aprendizaje de técnicas corporales como la danza. Sabrina Mora (2010) resalta en este sentido que el aprendizaje de la danza es un proceso corporizado en donde el pensamiento abstracto es secundario respecto del corporal, pudiendo servir de apoyo o refuerzo del mismo, y en donde las modificaciones en la subjetividad parten de esas experiencias corporales. A partir del trabajo desarrollado en los ensayos y las funciones, en donde su subjetividad corporizada era la que estaba puesta en juego, la incorporación de los elementos de la obra, incluidas las citas de Beatriz Preciado consideradas como texto, fueron apropiadas desde un lugar podríamos decir “corporal”.

Lo que queda cuando se apagan las luces.

“(…) para todos es un antes y después de nuestra vida. No de carga artística y demás, sino, por que es como que pasas un límite y como que naturalizas un montón de cosas que para la gente común entre comillas (risas) no es normal.”

(Fragmento de entrevista con una intérprete de la obra)

"Nosotros ya no podemos vivir como gente decente. Así vamos a vivir. Y así nos vamos a morir.”
(C-Lekktor)⁴

³ Csordas a partir de su concepto “modos somáticos de atención” problematiza desde un marco fenomenológico el lugar que le compete al cuerpo en la instancia cognoscitiva en que por medio de la atención se construye un objeto. “Los modos somáticos de atención son modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con, el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros.” (2010: 87)

⁴ Fragmento entregado por uno de los bailarines en una comunicación personal.

Las reflexiones acerca de cómo los afecto la obra son variadas, e incluyen el plano artístico como intérpretes, así como el personal. Todos recalcan que la obra marco un “antes y un después”, del mismo modo que todos cargan a este momento de quiebre como positivo, si bien algunos hacen mención a la dureza de las vicisitudes por las que tuvieron que atravesar para poder llegar a esa instancia.

En el plano artístico y profesional, remarcan la apertura en cuanto a posibilidades de movimiento con el propio cuerpo y con el cuerpo de otro. Hay una nueva posibilidad de llegar a lugares más “densos”, porque hubo un proceso de desnaturalización de la violencia que permitió una búsqueda de los propios límites del cuerpo, así como una mayor conciencia del lugar y de la responsabilidad de uno. Golpes, caídas, tiradas, repeticiones hasta el cansancio y agotamiento muscular fueron transitadas por sujetos corporizados “presentes” que se tomaron esos lugares como propios, logrando de este modo salir de una dinámica de pares duales como “someter/ ser sometido” “dominar/ ser dominado”, y descubrir así que “el cuerpo duele un día, dos tres y después se pasa”:

“Entonces también hay algo que ya uno también se distancia, entonces uno puede realmente entrar en la ficción porque sabes que esto no es real, este no soy yo, este no es mi cuerpo el que está siendo lastimado. Que estoy organizando una caída que es más brusca que otras, pero que mi cuerpo la tolera y que ya sé que no me hace daño. Y que ya se empieza a correr ese umbral de dolor y de vergüenza, o lo que fuera.”

Este corrimiento de los límites que permitió “nuevas maneras de improvisar, nuevos tipos de lenguaje” fue posible por que pudieron involucrarse y “transitar estados”, logrando que las improvisaciones surjan a partir de “dejar que el cuerpo haga” más que estar pensando en qué es lo que podrían hacer. Poder “estar presentes” y que los diferentes personajes “los atraviesen” sabiendo que es eso, es solo un lugar que están “transitando”. Hubo también una apertura a movimientos que se ubican por fuera de los tradicionalmente considerados en la danza, por hallarse bajo la rúbrica de “lo sexual” : lamer, besar, tocar. En este sentido, hubo un traslado del cuerpo, en el cual el cuerpo desnudo no quedo encerrado en la “intimidad”, sino que paso a lo público por medio de ser considerado como propuesta artística.

El “estar presentes” y “hacerse cargo” uno de su propio cuerpo, permitió también “transitar” la obra del mismo modo que transitaron los diferentes estados y personajes. De este modo lograron apropiarse de la obra saliendo del estereotipo de que “el coreógrafo esté, que nos venga a felicitar” y lograr “que se pueda soltar y que uno, uno lo transite, como no esperar del otro”

El plano personal aparece como el gran lugar donde pudieron reformular un montón de aspectos a partir de todo el proceso de obra, en el que se incluyen no solo la instancia de creación en cuanto al movimiento, sino también las relaciones con los compañeros, con el coreógrafo, y las instancias de exposición y puesta en escena frente al público. Las temáticas y situaciones que aborda la obra junto con el involucramiento que se les pide a los intérpretes para poder sostener esas situaciones y esos lugares, es potenciado además por el elemento de la repetición que lleva a sostener ciertos “estados” “hasta el punto en que te satura y de ahí seguís y seguís y seguís”. El siguiente fragmento de una entrevista, da cuenta de la implicancia que a nivel de la subjetividad les resulto la experiencia de “Savage”:

“(…) cada uno, y personalmente fue resolviendo cosas. Nada, la obra toca temas muy fuertes, como la sexualidad, la violación, humillaciones, violencias, que a lo mejor todos pasamos o seguimos pasando en menor o mayor medida. Entonces es encontrarte con eso en el ensayo, que eso te afecte, pero porque en realidad eso es algo que vos tenés en tu vida, en tu ser, conflictuado o guardado, lo que sea. Y al superarlo en lo escénico, hace que también lo resulevas de algún modo en lo personal. Y así, como, nada, hablando también de mis compañeros, por que se que ha pasado. De cosas, nada, fuertes que realmente son temas muy fuertes y muy grosos. Que a la vez, ahí están tomados como de una forma muy fácil, pero tomarlos así también te hace bien. Como no dramatizarlos tanto, hacerlos como mas “si paso” y bueno, y está. Hay que transitarlo, y hay que vivirlo, y lo tenés que usar, o ver como lo continuas.”

Por último, en el plano de lo sexo-afectivo, algunos bailarines mencionan que a partir de la obra pudieron entender que hay “otras lógicas de funcionamiento para la sexualidad” y en la forma de relacionarse con otros, que no se reduce a una relación binaria entre “dominantes y dominados”. Que el cuerpo, así como la sexualidad están atravesados por una “multiplicidad de relaciones” dinámicas y que cambian, y que entre las diferentes personas hay diferentes modos de relaciones, así como entre los diferentes cuerpos hay diferentes modos de contacto. Reconocen la arbitrariedad y lo “no relevante” de los estereotipos que circulan por la sociedad en cuanto a una normalización frente al cuerpo y a la sexualidad, y el efecto negativo que genera en cuanto a “discriminación”. Les permitió también transitar por lugares que nunca habían transitado, encontrándose de este modo con situaciones que los llevaban a profundos replanteos:

“También te pasan un montón de contradicciones, y eso lo vivimos desde adentro también. Como “están maltratando a alguien, creo que me gusta. ¡Ay no, me gusta esto, que garrón!, me está gustando que maltraten a alguien”, bueno, aceptalo, no sé. Y desde adentro te pasa lo mismo, como “ay, yo no le quiero pegar a mi amiga” y si, después le vas a re pegar, como, aunque no es de verdad, pero llegas a ese lugar. Podes generar eso.”

“Y a nivel de morbos y demás, los intensificó, o los planteo de una mejor forma, los puso más ordenados, los ordeno, esto si esto no, de toda esta bandeja que es lo que quiero, que es lo que no quiero. Mostrarme todo para poder tener la capacidad de elegir.”

La subjetividad corporizada “presente” y la reprogramación de género

“Creo que sigue como el posicionamiento político más sencillo, que lo más claro es esto: “soy lo que soy”. Como ese lugar. Y desde ahí puedo empezar a construir otras cosas.”

(Fragmento de entrevista con una intérprete de la obra)

“Necesitamos inventar nuevos deseos, nuevas metodologías de producción del conocimiento y una nueva imaginación política capaz de confrontar la lógica de la guerra, la razón colonial y la hegemonía del mercado en tanto lugar de producción del valor y de la verdad”

(Preciado, 2013:79)

Diferentes formulas como “el sistema sexo/género” de Gayle Rubin, “la heterosexualidad obligatoria” de Adrienne Rich, “el pensamiento heterosexual” de Monique Wittig han puesto de manifiesto diferentes aspectos de la opresión que se generan a partir del establecimiento del “sexo” como categoría normativa y el “género” como identidad (Haraway,1995). Estos planteos denuncian el proceso de naturalización y normativización que se establecen sobre los cuerpos, generando las categorías dicotómicas y esencialistas de Hombre/Mujer, Homosexual/Heterosexual entre otras.

Frente a este panorama, Foucault propone una contra-productividad que busca establecer nuevas formas de deseo y saber⁵. El Manifiesto Contra-sexual de Beatriz Preciado es un intento, en ese sentido, de poder pensar otros modos de contratos sobre los que se establezca la sociedad. La autora define a la contra-sexualidad como un análisis crítico de la naturalización de la norma heterosexual y genito-centrada. El cuerpo como espacio de construcción biopolítica es tanto un lugar de opresión como un centro de resistencia. La contra-sexualidad busca una desnaturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género, así como de los beneficios que se obtienen a raíz de los efectos sociales, políticos y jurídicos de las prácticas significantes que las identidades sexuales esencializadas encierran. De este modo, reivindica la posibilidad de todos los cuerpos a acceder a “todas las posiciones de enunciación en tanto sujetos” y a todas las prácticas significantes, que se encuentran definidas como femeninas o masculinas.

Para poder desacoplar la ecuación que se encuentra en la base de la sociedad hetero-centrada, que sostiene que “un individuo = un cuerpo = un sexo = un género = una sexualidad”, propone como estrategia la “reprogramación de género” (2008:90). Este mecanismo implica desnaturalizaciones y desidentificaciones que la autora ejemplifica, tanto teórica como empíricamente, a partir de los talleres *Drag King* y la auto-experimentación hormonal. Esta estrategia reivindica el lugar del cuerpo como el terreno sobre el cual desarrollar las luchas políticas:

⁵ “Si mediante una inversión táctica de los diversos mecanismos de la sexualidad se quiere hacer valer, contra el poder, los cuerpos, los placeres, los saberes en su multiplicidad y posibilidad de resistencia, conviene liberarse primero de la instancia del sexo. Contra el dispositivo de la sexualidad, el punto de apoyo del contraataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres” (Foucault, 2008:150)

“(...) tu cuerpo, el cuerpo de la multitud, y los entramados farmacopornográficos que los constituyen son laboratorios políticos, al mismo tiempo efectos de procesos de sujeción y control y espacios posibles de agenciamiento crítico y de resistencia a la normalización. Abogo aquí por un conjunto de prácticas de experimentación corporal y semióticotécnica que frente al principio de representación política (...) se rigen por un principio al que llamare, siguiendo las intuiciones de Peter Sloterdij, principio autocobaya” (2008: 246)

Estas prácticas que generan micropolíticas de género y de la sexualidad, no solo rechazan y se resisten a la normalización sino que generan también nuevos “planos de acción y subjetivación” (2008:255). Tomaremos aquí las referencias a las experiencias Drag King, y a partir de ahí pensaremos las experiencias de los bailarines de Savage como prácticas de “reprogramación de género”.

Preciado propone realizar en primer lugar un ejercicio de sospecha en términos de la hermenéutica propuesta por Ricoeur, en la cual se exploran ciertos elementos pensados como constitutivos de la identidad como parte de una construcción social. A partir de ahí se realizan prácticas como vestirse de hombres e interactuar en ámbitos sociales asumiendo el rol de “masculinidad”. La performatividad genera no solo cambios en cómo te ven los demás, sino cambios en el modo en que uno se percibe y desde ahí se relaciona. En este sentido menciona por ejemplo como afecta el cambio en el desplazamiento del centro de gravedad corporal del tórax a la pelvis, en la estabilidad vertical y en la libertad de movimiento del tren superior. Si bien esta experimentación está fuertemente anclada en lo corporal, nos propone como primera instancia un movimiento reflexivo desde el cual se encuadran y guían las experiencias corporales. Para pensar los elementos que fueron surgiendo en las reflexiones de los bailarines con los que dialogamos, es en este punto en donde incorporamos perspectivas de antropólogos que trabajan la corporalidad desde un enfoque que problematiza sobre los modos de conocimiento e implicación subjetiva que se pueden desarrollar desde el cuerpo.

Thomas Csordas (2010) parte de una perspectiva fenomenológica del cuerpo como ser-en-el-mundo para desarrollar su concepto de “modos somáticos de atención”, que refiere a modos culturalmente elaborados de prestar atención a y con el cuerpo en contextos de vinculación con otros. Otro antropólogo que también parte de una perspectiva similar es Michael Jackson, para quien “dentro del campo unitario de cuerpo-mente-*hábitus* es posible intervenir y efectuar cambios desde cualquiera de estos puntos” (2010:75) En ese sentido, considera a la intuición, imaginación, percepción y sensación como modos de conocimiento corporizado. Recordando la centralidad que tiene el trabajo físico así como los usos de imágenes y metáforas en el aprendizaje de la danza, podemos pensar a partir del siguiente ejemplo como a partir de “cosas que pasan desde el cuerpo” se puede lograr un entendimiento diferente que el desarrollado por el conocimiento abstracto y racional:

“Y medio que se superpone la escena de él y la que a mí me tocan el culo. Entonces yo me siento, y me pasó en la última función que E lo tira a P, y quedo con la cara a centímetros de la mía, y nos miramos y conectamos, y fue como “ah, yo estoy bajando y voy a una situación igual a la de él” y ahí la entendí. Y como que tomo otro significado para mí. Se redefinió.”

“Y realmente, cuando dejaba que el cuerpo haga, sin demasiado cráneo, sin demasiado pensarlo, había un estado que surgía, por la misma vorágine. Porque sabía que obra venía, porque entrabas en un personaje, porque, y ahí es como que esta, confiar en la sabiduría del cuerpo, confiar en que el cuerpo, no sé. Yo me acuerdo que en un momento pensaba ¿qué hacer? ¿Qué hacer? Viste, como si fuera que de hoy en adelante. Y cuando cambie ese modo, fue como confiar en todo mi atrás. Fue como que mi cuerpo lo vio. Y ahí va a salir. Y cuando solté ese lugar, eran como los lugares más genuinos y mas, más genuinos, si, como que yo digo “este es el lugar de este personaje”. Dejarse atravesar por lo que ya existe, por lo que, eso, soltar la sabiduría del cuerpo, y que sea lo que sea”

De este modo, podemos pensar como desde la subjetividad corporizada se pueden generar modos de conocimiento o reflexión; podemos pensar como los ejercicios de improvisación guiados, así como las improvisaciones con pautas de movimientos o acciones, pueden generar cambios en la subjetividad. La experiencia de transitar estando “presentes” lugares como el de dominar, ser dominado, pegar, golpear, violar a alguien, es referida por todos los bailarines como muy impactante, más en un contexto donde los límites entre la ficción y la realidad no eran muy claros o les costaba definirlos. Todos los intérpretes hacen hincapié con diferentes enunciados el “estar presentes”, “transitar un estado”, “dejar que te atravesara”, “sostenerlo”. Estos modos refieren al compromiso no del cuerpo como objeto de representación sino de la corporalidad entendida como subjetividad corporizada. Esbozando un análisis de ciertas situaciones referidas pues por los bailarines, podemos ver como el cuerpo es golpeado, desnudado, llevado al límite de la vergüenza y el miedo, así como es puesto también en rol de dominante y golpeador. Los cuerpos son tocados, golpeados y lamidos sin tener reparos en si es hombre o mujer, espalda, mejilla o boca. El que no quería ser dominado le toco en algún momento hacer de “la pobrecita”. En el proceso cada uno fue deconstruyendo diferentes lugares y desnaturalizando ciertos estereotipos que están impresos en los cuerpos a partir de las disciplinas sexo-políticas.

Como en una homología a los ejercicios prácticos propuestos por Preciado, los bailarines desnudos se tocan, se besan, se golpean en escena, transitando corporalmente y de modo alternado por lugares de dominante/dominado, pasivo/activo. La relación entre violencia y categorías de género o sexo esta transitando todas las posiciones y todos los lugares desde donde los intérpretes se ubican. Se deconstruyen también otras identidades que aunque no son hegemónicas mantienen cristalizaciones y esencializaciones. Los bailarines son llamados a “bailar como dos mariquitas”, “bailar como una lesbiana” o como un “heterosexual reprimido”; desmantelando de este modo las “ficciones somáticas” no solo de hombre/mujer.

El sexo entendido como una tecnología de dominación hetero-social reduce el cuerpo a zonas erógenas priorizando la función reproductiva, generando una distribución asimétrica de poder entre los géneros y estableciendo relaciones entre determinados órganos, sensaciones y afectos. Estas cristalizaciones son puestas en discusión cuando por ejemplo los bailarines en una consigna de trabajo tienen que “besarse de modo sensual” con otro compañero durante un tiempo tan extenso que terminan acalabrándose y con dolor en las mandíbulas. En esta como en otras consignas, los bailarines sostienen en un espacio de “parodia”, ciertas asociaciones naturalizadas en torno al sexo y al género, generando de este modo una instancia reflexiva al nivel de la subjetividad corporizada.

Los resultados referidos por los bailarines involucrados en el proceso van desde una reivindicación y revalorización del contacto/mimo/caricia afectiva sin carga sexual; a una mayor amplitud y desarrollo de los “morbos” sexuales. Un mayor conocimiento de los límites del cuerpo; así como una revalorización y confianza en el conocimiento del mismo. En todos los casos tuvieron que “sostener” situaciones que están en la sociedad pero que en general no se visibilizan o no se problematizan, y las sostuvieron desde el cuerpo hasta el punto del agotamiento, y desde ahí continuaron, y continuaron. Un antes y un después. Un punto de inflexión.

“Hoy, no me queda más que recordar y seguir vivenciando como memoria física, lo que fue todo el proceso, reconocer que hubo un antes y un después, y que ese después me encuentra comprometida con esa lucha, con ese decir. Quererlo, amarlo, y sentir la obligación de tener cosas que gritar, tener el deseo de que todos lo vean, no por querer un aplauso más, sino por creer que discursos como estos son los que salvan al mundo.”

(Fragmento de una carta escrita por una bailarina al coreógrafo)⁶

Bibliografía

- Banes, Sally (1987) *Terpsícore in Sneakers. Post-Modern Dance* (Connecticut. Wesleyan University Press) Traducción de María Pia Gigena para la Cátedra de “Teoría General de la Danza”. Carrera de Artes combinadas, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Cátedra Tambutti
- Butler, Judith 2008 (1993) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. (Buenos Aires: Paidós)
- Citro, Silvia 2009 *Cuerpos significantes: travesías por los rituales tobas* (Buenos Aires: Biblos)
- Csordas, Thomas 2010 (1993) *Modos somáticos de atención*. En: Citro, Silvia (coord.) *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos*. (Buenos Aires: Biblos)
- Foucault, Michel 2008 (1976) *Historia de la sexualidad I: La voluntad del saber* (Buenos Aires: Siglo veintiuno)
- Haraway, Donna 1995 (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres* (Madrid: Ediciones Cátedra)
- Isse Moyano, Marcelo 2013 *La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo*. (Buenos Aires: Ed. IUNA Movimiento)

⁶ Carta escrita a modo de trabajo práctico para una materia del IUNA. Enviada en comunicación personal.

- Jackson, Michael 2010 (1990) Conocimiento del cuerpo. En: Citro, Silvia (coord.)
Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos. (Buenos Aires: Biblos)
- Mora, Sabrina 2010 Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos. Incorporación,
experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de danza clásica y contemporánea. En:
Citro Silvia (coord.) Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos (Buenos Aires:
Biblos)
- Preciado Beatriz (2008) Testo yonqui (Ed.Habitantes)
- Preciado Beatriz 2013 Terror anal y Manifiestos recientes (Buenos Aires: La Isla de la
Luna)
- Preciado Beatriz 2002 El Manifiesto Contra-sexual (Madrid: Ed. Opera Prima)
- Tiqqun 2012 (2006) Primeros materiales para una teoría de la jovencita (Madrid: Ed.
Acuarela)