

El pulso de lo ordinario. Modos de habitar, modos de danzar los espacios de la cotidianidad

SECCIÓN CENTRAL

Artículo de reflexión

Juliana Atuesta Ortiz

Profesora Asistente

Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá

Facultad de Artes

juatuesta@javeriana.edu.co

—
Recibido: 12 de febrero de 2023

Aceptado: 20 de abril de 2023

Como citar este artículo: Atuesta, J. (2024). El pulso de lo ordinario. Modos de habitar, modos de danzar los espacios de la cotidianidad. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte, 19(36), pp. 256–271

DOI. <https://doi.org/10.14483/21450706.20721>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



El pulso de lo ordinario. Modos de habitar, modos de danzar los espacios de la cotidianidad

Resumen

La pregunta por lo cotidiano desde la danza es un asunto que se depura históricamente con el trabajo de artistas que trasladaron su atención coreográfica hacia la experiencia corporal cotidiana. Este documento se encamina en analizar la trascendencia de las fronteras discursivas, escénicas y conceptuales de la danza hacia lo cotidiano desde una mirada a la memoria. Se plantea una propuesta que invita a pensar la estrecha relación que existe entre el cuerpo que está en escena y el que está en la calle, una relación permeable que se enuncia con el fin de reivindicar la práctica de la danza desde la subjetividad de lo cotidiano como extra-ordinario. Para el desarrollo de este análisis, se parte de la relación entre la experiencia coreográfica y pedagógica que se pone en diálogo con referentes ubicados entre los años 60 y 80, que plantean discursos y prácticas que evidencian miradas hacia la cotidianidad de la memoria.

Palabras clave

Coreografía, cotidianidad, danza, memoria, performatividad

The pulse of the ordinary. Ways of inhabiting, ways of dancing everyday spaces

Abstract

The question of everydayness from the dancing perspective is a matter that has been historically refined by the work of artists who transferred their choreographic attention to the everyday bodily experience. This document analyzes the transit of dance's discursive, scenic, and conceptual frontiers toward everydayness by looking at memory. It offers a proposal that invites reflection on the close relationship between the body in the scenario and the body in the street, a permeable relationship explored to vindicate the practice of dancing from the subjectivity of everydayness as extra-ordinary. This analysis starts from the relationship between the choreographic and educational experience in dialogue with referents from the 60s and the 80s, who engage in discourses and practices that show they looked to memory's everydayness.

Key Words

Choreography; everydayness; dance; memory; performance

Le pouls de l'ordinaire. Façons d'habiter, façons de danser les espaces du quotidien.

Résumé

La question du quotidien du point de vue de la danse est un thème qui remonte historiquement au travail d'artistes qui ont porté leur attention chorégraphique vers l'expérience corporelle quotidienne. Ce document cherche à analyser la transcendance des frontières discursives, scéniques et conceptuelles de la danse vers le quotidien à partir d'un regard sur la mémoire. Il s'agit d'une proposition qui invite à réfléchir sur la relation étroite qui existe entre le corps qui est sur scène et celui qui est dans la rue, une relation perméable qui s'énonce afin de revendiquer la pratique de la danse à partir de la subjectivité du quotidien comme extra-ordinaire. Pour développer cette analyse, on part de la relation entre l'expérience chorégraphique et pédagogique qui entre en dialogue avec des référents situés dans les années 60 et 80 qui ont des discours et des pratiques qui mettent en évidence des regards sur la quotidienneté de la mémoire.

Mots clés

Chorégraphie, quotidienneté, danse, mémoire, performance.

O Pulso do ordinário. Modos de habitar, modos de dançar nos espaços da vida cotidiana.

Resumo

A questão do cotidiano na dança é um assunto que é historicamente analisado com o trabalho de artistas que levaram sua atenção coreográfica à experiência corporal cotidiana. Este documento tem como objetivo analisar a transcendência das fronteiras discursivas, cênicas e conceituais da dança para o cotidiano a partir da perspectiva da memória. É feita uma proposta que nos convida a pensar na estreita relação que existe entre o corpo no palco e o corpo na rua, uma relação permeável que é evidenciada, com o objetivo de recuperar a prática da dança a partir da subjetividade do cotidiano como extra-ordinário". Para o desenvolvimento desta análise, partimos da relação existente entre a experiência coreográfica e pedagógica que dialoga com referentes das décadas de 60 a 80 que propõem discursos e práticas que evidenciam análises sobre a quotidianidade da memória.

Palavras-chave

Coreografia, quotidianidade, dança, memória, performatividade

Imasa katichimunakuska. Kausai, imasa mulluriska maipi nykanchi kausaskapi

Maillalachiska

Kaipi munanakumi tapuchinga imasam apamunaku ñugpamandata kai mulluriikuna kawachispa imasam sumaglla rurankuna, imasa nukanchi kausakata kawachingapa. Kai mailla kilkaskapi ninakumi imasam katichimunaku kai wachuta, kwaspa ialispa, ruraspa imasa nukanchi kausaskata iuiachispa mana uañungapa, paikunaparlanakumi imasamimullurinkunaukupi chasallata kanchapi, imasapas chi mulluriillata kawachinaku. Kai pasrlutakatichingapa llukaskakunami kikinkuna kaita llalinga iachangapa imasam ka kwaspa sugta chungu watapi i pusag chungu watapi imasam kaska chi nispa rimarinakuiuiachispa imasa ñugpata kaska mana wañugpa.

Rimangapa Ministidukuna

Mulluriiipi suma kawachii; imasa kausaska; mullurii; iui; mulluriiipi kawachispa imasa Nukanchipa kausai.

Naturaleza del manuscrito: Este es un texto que surge como pregunta de investigación en el marco de mi maestría en coreografía.

La memoria ha sido una de las nociones que, en el campo de las artes y las humanidades, ha propulsado reflexiones interminables en torno a nuestra cultura y a nuestra historia, a la manera como asumimos y construimos identidades, así como a la manera en que hemos consolidado nuestras prácticas de recordación. Las reflexiones sobre la memoria, así suene paradójico, también han encaminado discusiones frente al cuestionamiento del fervoroso deseo de presencia y de inmediatez que caracteriza nuestras culturas contemporáneas. Desde las artes en general, y la danza en particular, la memoria también ha representado un canal desde el cual se han formulado preguntas en torno a la concepción del cuerpo como lugar de inscripción, de rebelión, de protesta; del cuerpo como archivo y como documento, pero también como agente y como testigo; del cuerpo incompleto o ausente, del que solo quedan rastros, guiños, marcas; del cuerpo que ha dejado de existir como materia en donde la memoria opera como un acto de reminiscencias que se materializan como vestigios de la ausencia, advirtiendo la fragilidad y transitoriedad de la memoria.

Más allá de haberse convertido en campo de análisis del arte y la cultura, al ser un objeto de estudio, una herramienta o un recurso del arte, la memoria es también una práctica, un estado de ser en el mundo y una pulsión vital que hurga en las intensidades afectivas del cuerpo. Es desde esta perspectiva que en el presente documento sugiero la necesidad de desarrollar una reflexión particular sobre la memoria como experiencia espacial que permea las dimensiones expresivas del cuerpo en una relación bilateral que asume la danza desde su performatividad y desde sus implicaciones en las prácticas de la cotidianidad. Para ello, considero la danza desde su capacidad de incidir en la construcción de discursos sobre el cuerpo que devienen tanto en la creación de obras como en la creación de dimensiones performativas que se manifiestan en el cuerpo y en las relaciones que se gestan en la vida cotidiana. De manera que, para el desarrollo de este análisis, parto principalmente de mis experiencias como creadora y pedagoga, las cuales pongo en diálogo con manifestaciones artísticas de la historia de la danza como es la danza postmoderna norteamericana que, entre los años 60 y 80,

se encaminó en plantear alternativas discursivas y políticas que pusieron en tensión las relaciones entre el cuerpo, la danza y la coreografía.

La mirada a lo cotidiano

El cuerpo, la cotidianidad y la coreografía se sumergen en una ecuación permanente de performatividad social. El reto al que me enfrento con este tipo de planteamientos consiste en explorar las posibilidades dentro de las cuales el cuerpo se mueve en su cotidianidad. En ella, el cuerpo genera fricciones que posibilitan la mirada hacia la performatividad de lo ordinario en espacialidades que operan como escenarios de lo cotidiano dentro de los cuales el cuerpo acciona desde su habitualidad, es decir, desde aquellas acciones predecibles que se instauran dentro del ámbito de la memoria corporal colectiva, habitual, social, familiar y educativa. De ahí se da la posibilidad de desplazar la mirada de la cotidianidad hacia una mirada performativa, en donde comprendo la performatividad desde la representatividad expresiva y codificada del cuerpo en su práctica como performance de lo cotidiano. Por eso comienzo creando una provocación al reconocer la incorporación de la memoria individual y colectiva que se manifiesta en nuestras prácticas cotidianas como una memoria que es también una "memoria performativa" (Connerton, 1989, p. 88).

La memoria de las prácticas cotidianas, según Paul Connerton, difiere de aquella memoria histórica y reflexiva, colectiva y explícita. Así pues, la memoria de la cotidianidad es una memoria frente a la cual no se reflexiona, es implícita y se instaura en el día a día. Esta es una memoria que se gesta en la intimidad, en lo individual y en la subjetividad de la cotidianidad. Connerton se refiere a ella como la memoria que deviene en el "performance de los hábitos de la vida cotidiana" (p. 101). El autor considera los hábitos como una instancia intrusa de nuestra mente que siempre está presente cuando, a simple vista, pareciera no estarlo. Este tipo de memoria actúa en vez de recordar, allí donde el actuar es un tipo de acción en la que el sujeto revela la memoria en el presente bajo la impresión de la inmediatez con la inhabilidad de reconocer su origen y su consecuente carácter repetitivo: "la compulsión de la repetición ha reemplazado la capacidad de recordar" (p. 144).

La repetición subyace como acción esencial de la memoria en las prácticas cotidianas y, si bien la repetición no presume recordación, sí actúa en la consolidación de patrones y de códigos impregnados en nuestras acciones. No obstante, la repetición es una actividad regeneradora que no concluye, pues aquello que se repite está siempre en movimiento y por eso permanece en un estado de transformación permanente. Frente a esto, Gertrude Stein, en su texto *Portraits and repetitions*, se pregunta: “¿Hay allí repetición o hay insistencia?” (citada por Hejinian, 2000, p. 31).

Así, la insistencia no es otra cosa que una manera de hacer énfasis, de incitar la presencia desde la continuación de un pasado cercano que ya pasó, que ya no tiene vuelta atrás, pero que se vuelve vigente y que se regenera, es decir, se transforma. Por eso, el acto repetitivo, si bien puede ser considerado como una manera de eludir el olvido, también necesita olvidar para hacerse presente y, en ello, permite la renovación de la experiencia. Cada repetición concreta en su accionar a un presente que es diferente y que implica una actividad formadora que sucede por desaparición. En palabras de Gilles Deleuze: “la repetición desaparece en la medida en que ocurre.” (Deleuze, 1994, p. 70). La cotidianidad, desde su naturaleza repetitiva, nos sumerge en una red de circuitos que construyen y moldean los patrones de comportamiento corporal no perceptibles a la vista. Estos circuitos se ponen en evidencia en espacialidades de lo cotidiano como son la calle y la casa. En la calle, como escenario de lo público, y en la casa, como escenario de lo privado se reconocen estos circuitos y, en ellos, se colman los lugares de significación moldeando territorios que, en términos de Michel de Certeau, forman un “orden simbólico suspendido”. (De Certeau, 2000, p. 105).

Michel de Certeau, en *L'invention du quotidien* publicado en 1980, lleva más lejos esta asimilación de la memoria y nos ofrece un amplio panorama conceptual que incluye la praxis del cuerpo como territorio de regulación, de inscripción y de incorporación de patrones de performatividad social, así como también concibe la misma praxis corporal como un lugar de agenciamiento desde su acontecer cotidiano. El cuerpo que habita los espacios de la cotidianidad no solo opera como repositorio de memoria, sino también como agencia que emprende tránsitos, diseños, incidencias y repercusiones en la construcción de representaciones en torno a la espacialidad de lo

cotidiano y sus implicaciones culturales. Es así como en la confluencia entre las normas de calle, de la casa y del cuerpo que habita estos espacios, tenemos un rango de posibilidades dentro de las cuales podemos escoger la manera de lidiar con las reglas del orden establecido. Tenemos el chance de tomar decisiones, de usar, de consumir, de deambular, de abrir ventanas, de salir y entrar en los márgenes de la legitimación de las reglas; esto es la capacidad de habitar nuestras espacialidades de manera participativa, es la oportunidad de movernos entre las reglas y el deseo (pp. 1- 5).¹

El poder de agenciamiento que tiene el cuerpo se ubica entonces en un lugar intermedio o entre-medio: este es un espacio que se genera en la tensión que hay entre las reglas y el deseo.² Este viene siendo el lugar donde la regla es reinventada, apropiada y encarnada, y en ello se abren posibilidades simbólicas y retóricas que, en palabras de De Certeau, producen “una exploración en los lugares abandonados de la memoria, un exilio del caminar, son los sueños de las retóricas del transeúnte.” (2000, p. 107). En efecto, las prácticas de la vida cotidiana están constantemente inventando y reinventando espacios de subjetividad en los márgenes de sus reglas. El cuerpo cotidiano se vuelve un cuerpo astuto, un buen negociante que, si bien opera bajo la discreción y casi invisibilidad, tiene la posibilidad de estar siempre presente. Es un cuerpo que fluye entre los márgenes de las representaciones aprendidas y que consume códigos y protocolos.

Por lo tanto, el acto de *consumir*, en este caso, se asimila bajo la producción de imágenes que moldean una forma de ser que se esconde adentro y no detrás de los procesos de utilización del código, del signo o de la regla. Para De Certeau *consumir* es una forma de pensamiento conferida al arte de la combinación dentro de un sistema de signos y significaciones, a lo que él llama: “la semiocracia de la vida cotidiana”. (p. 108). Es entonces que se produce un proceso de apropiación y de activación de las reglas. Las reglas son activadas y se ejecutan desde la forma en que recalibramos sus signos y nos apropiamos de ellos,

1 De Certeau centra su atención en el uso que proviene del chance, del mensaje entendido “a medias”, de las banalidades de la cotidianidad y su movilidad.

2 El entre-medio es una idea que abordo en este estudio para comprender la configuración de un espacio en donde las cosas están siempre en movimiento. No es una noción que no existe fuera de las fronteras de un sistema de códigos y significaciones.

y es en la manera como *usamos* estos signos, que formulamos nuestro propio arte de manipular y gozar de ellos. En otras palabras, la creatividad germina en donde cada uno de nosotros encuentra su propio camino de movilidad. De ahí la proposición a pensar la cotidianidad como un campo creativo e indeterminado, un campo en donde constantemente se están formando nuevas trayectorias y emergiendo nuevas historias frente a la amnesia del olvido. "Somos poetas de nuestros propios actos" (p. 35), dice De Certeau; *somos creadores de nuestros propios movimientos*, señalo yo.

Podemos encontrar un panorama de posibilidades para plantear encuentros entre la escena y la vida cotidiana. El cuerpo cotidiano, como bien lo hemos señalado, es un cuerpo que *performa* códigos, reglas y representaciones, se apropia de ellos y genera sus propias trayectorias. Los hábitos del cuerpo en la calle, como, por ejemplo: esperar el bus, cruzar las calles caminando sobre líneas blancas y negras (cebras), caminar siempre del lado derecho, utilizar caminos peatonales, caminar o andar al ver una luz verde y parar al ver una luz roja, elevar el brazo y extender el dedo índice para parar un taxi, etc., todos estos son actos provistos de performatividad. Nuestros cuerpos aprenden repertorios sociales en función de ser parte de este tipo de coreografía colectiva que implica movimiento, espacio, tiempo, tempo, técnica y coordinación. Incluso, todos los cuerpos que *performan* la cotidianidad hacen parte de una misma coreografía (la sociedad), de un mismo escenario (la calle) y de un mismo libreto (sistema de códigos de comportamiento).

Estos cuerpos son el cuerpo de cada uno de nosotros que *performa* de una manera particular bajo la apropiación de dichos elementos. Cada cuerpo tiene su propia historia corporal y cultural; cada cuerpo tiene su propia edad, su propio peso y su propia altura; cada cuerpo improvisa sus propios movimientos, incluso si están basados en la misma partitura o pauta. Es *adentro* y no *afuera* de la pauta que el cuerpo cotidiano encuentra rangos de libertad para expresar su singularidad. Por tanto, la coreografía de la memoria de nuestras prácticas cotidianas no está basada en una estructura enteramente controlada; es posible generar movimiento entre sus circuitos y esto es lo que hace que la memoria de la vida cotidiana se perciba desde una perspectiva viva que ocurre únicamente en el presente.

Bajo esta premisa, también podríamos pasar a resignificar el papel del cuerpo en escena: si el cuerpo cotidiano es un cuerpo que *performa*, el cuerpo escénico es también un cuerpo cotidiano. Aquel cuerpo iluminado por la luz artificial del teatro y situado en ese *otro lado* del teatro (el escenario), aquel cuerpo llamado *bailarín, performer, actor o artista*, ese cuerpo virtuoso, lleno de energía, misterios, intocable, flexible y místico, ese es también un cuerpo cotidiano. Peter Brook lo menciona así:

En el teatro de la ilusión el telón sube y supuestamente ahí llega el mundo de la imaginación, y luego el telón baja y estamos todos de regreso en el mundo de la cotidianidad, como si este mundo no estuviese permeado por la imaginación y el mundo imaginario no tuviese cotidianidad³ (citado por Read, 1995, p. 13).

Ese cuerpo es parte de la misma sociedad (coreografía), de la misma calle (escenario) y del mismo sistema de códigos de comportamiento (libreto y formato de protocolos). Este cuerpo es un cuerpo cotidiano que *performa* en frente y entre espectadores, frente y entre otro tipo de cuerpos escénicos que *performan* ser espectadores, mientras que el cuerpo escénico *performa* un performance.

La cotidianidad es un campo de incertidumbres y ambigüedades en donde no sabemos en qué lado estamos, si en el lado de la escena/ilusión o en el de la calle/realidad, si en el del pasado/memoria o en el del presente/memoria. La relación entre la memoria de la cotidianidad y el arte, la calle y la escena, está designada como una vía para entender las prácticas artísticas en el amplio contexto de la vida, y viceversa. Así es como estas reflexiones nos conducen a una pregunta clave: una vez considerados los movimientos cotidianos como movimientos performativos, ¿esto no sobrecargaría la cotidianidad de la vida cotidiana? En otras palabras, si subrayamos actividades ordinarias, ¿no se tornarían inmediatamente en actividades extra-ordinarias? En este sentido, la acción cotidiana se convierte en acción performativa por el hecho de ser atendida y desplazada de su condición y por tanto, la cotidianidad definida como un campo

3 Peter Brook citado por Alan Read: "...in the theater of illusion the curtain goes up and supposedly there is the world of imagination, and then the curtain goes down and we are all back in the everyday world, as though the everyday world has no imagination and the imaginary world has no everyday.". Traducción de la autora de este artículo.

que “consiste en esas cosas pequeñas que uno difícilmente nota en el tiempo y el espacio” (Braudel, 1984), pasa de ser ordinaria a extra-ordinaria, pasa de ser desapercibida a percibida como aquel performance de la realidad que accionamos al interactuar con los espacios públicos y privados de la cotidianidad.

El cuerpo en la danza posmoderna norteamericana

La mirada al cuerpo de la cotidianidad que opera en las espacialidades de lo público y de lo privado implica, en primera medida, un punto de inflexión en nuestras prácticas de observación. Este desvío de la mirada a lo cotidiano, desde el campo de la danza, fue una de las premisas políticas, filosóficas y estéticas de los coreógrafos de la danza postmoderna norteamericana, principalmente, entre los años 60 y los 80. Esta generación de coreógrafos orientó sus discursos hacia la presencia de la memoria como un acto que sucede en el cuerpo y en el movimiento, como un acto que no piensa, que no recuerda, que no rememora, sino que hace, que actúa y que se manifiesta. Así mismo, se hicieron preguntas en torno a la performatividad de la memoria corporal cotidiana que pasarían a convertirse en indagaciones coreográficas. La cotidianidad comenzó a representar un universo artístico significativo con todo el potencial necesario para la creación coreográfica.

La pregunta por el reconocimiento del cuerpo en su estado ordinario se la comenzaron a hacer coreógrafos como Steve Paxton, Simon Forti, David Gordon, Douglas Dunn, Deborah Hay, entre otros, con el propósito de comenzar a aproximarse a la cotidianidad desde la articulación de discursos en torno a la reconsideración del cuerpo en la práctica coreográfica (Banes, 1980, p. 1-20) Desde los años 40, Merce Cunningham, quien se considera el precursor de la danza postmoderna, cuestionó la manera como la danza moderna era abordada desde pretextos emocionales, narrativos y representativos que, para la época, se manifestaban principalmente en el trabajo de Marta Graham, Doris Humphrey y, más adelante, José Limón. Merce Cunningham planteó que la danza podía tratar sobre cualquier tema, pero que principalmente trataba al cuerpo y a sus movimientos. Posteriormente, en los años 50, James Waring, director de *The Living Theater*, exploró las acciones del cuerpo sin que fuesen distorsionadas por la

efectividad teatral, exhaustas de coberturas emocionales. *The Living Theater* fue el lugar fundacional de la generación de coreógrafos que luego se unieron y crearon el reconocido colectivo artístico *Judson Dance Theater o Judson Church* fundado por Yvonne Rainer, Steve Paxton, Fred Herko, Deborah Hay, William Davis, Ruth Emerson, Elaine Summers y David Gordon en 1962. (Banes, 1980, p. 14). Este era un contexto en el que también las artes visuales, la música y las artes escénicas comenzaban a desvanecer las fronteras existentes entre ellas y en el que los *happenings* y *performances* liderados por grupos como Fluxus y por artistas como Alan Kaprow y Robert Withman, proponían nuevas expresiones artísticas bajo el lema de la inmediatez, la espontaneidad y la importancia de la presencia real de las acciones.

Así es como desde los años 60, los trabajos coreográficos de los miembros del *Judson Dance Theater* removieron los contornos paradigmáticos de lo que se conocía como la danza aceptada. Agitaron la fijeza de la noción que la danza había traído consigo desde el romanticismo del siglo XIX y que se había consolidado a principios del siglo XX en la llamada danza moderna: la danza concebida como práctica que se enfoca en representar emociones, que se consolida como entrenamiento de una técnica determinada y que se valora desde su posibilidad técnica en donde se resalta el virtuosismo, así como desde la sublimación de los estados del ser.

En 1965, Yvonne Rainer presentó su *No Manifesto* en el que hizo un llamado a cuestionar este tipo de premisas, en las cuales hacía énfasis en los siguientes postulados:

“No al espectáculo
No al virtuosismo
No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer
No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella
No a lo heroico.
No a lo antiheroico.
No a la imagería basura
No a la implicación del intérprete o del espectador
No al estilo
No al amaneramiento
No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete
No a la excentricidad
No a conmovir o ser conmovido.”

("https://conversations.e-flux.com/t/yvonne-rainer-no-manifesto/1454")

La historiadora de la danza Sally Banes señala que el *Judson Dance Theater* fue una de las organizaciones artísticas más representativas de los años 60, ya que Los coreógrafos del *Judson Dance Theater* transformaron no solo la manera de hacer danza, sino de pensar el cuerpo dentro de un contexto social, político y cotidiano, bajo el principio de que "cualquier movimiento puede ser pensado como danza" (Banes, 1980, p. 17).

En su libro *Terpsichore in Sneakers: Post-modern dance*, Sally Banes introduce sus argumentos citando a Paul Valery así: "Nuestros pasos se nos presentan tan simples y familiares que ellos nunca tienen el honor de ser, en sí mismos, considerados como actos extraños" (p. 20). El estudio del simple hecho de caminar como acción física, generó una variedad de ejercicios de improvisación y de creaciones coreográficas dentro de las cuales se comenzaba a consolidar un discurso político que cuestionaba los principios estéticos de la danza clásica y moderna, así como la idea que asocia ontológicamente la danza con el "flujo y la continuidad de movimiento" (p. 18).

Los coreógrafos del *Judson Dance Theater* se respaldaban con el lema de la inmediatez, a través del cual la vida cotidiana se convirtió en el lugar predominante para su investigación. Observaron y exploraron los sistemas en los que se establece la cotidianidad y señalaron el sentido que pueden tener actos casuales como experiencias concretas. Desde allí, rehusaron ser seducidos por la mera habilidad del bailarín y desmitificaron el sentido del virtuosismo. (1980, p. 20). En efecto, el *Judson Dance Theater* se constituyó como plataforma que reunió la investigación del cuerpo cotidiano dentro de los parámetros de la danza, poniendo en cuestión la distinción entre arte y vida, no con el sentido de que la vida se volviera más artística, sino desde la idea de concebir la vida misma como sujeto, como pregunta, como substancia y como material del arte.

El hecho de retornar al cuerpo no entrenado, al cuerpo de nuestra cotidianidad, puso en discusión la crisis del significado del cuerpo tanto en la danza como en la cultura. Este cuestionamiento se planteó principalmente en confrontación con el paradigma del cuerpo del bailarín como cuerpo virtuoso, acompañado de esas características propias de los

cuerpos entrenados: atlético, tonificado, esbelto, elástico, fuerte, entre otros términos que, finalmente, prometen la trasfiguración del cuerpo de la cotidianidad en un cuerpo extra-cotidiano: un cuerpo intocable, sublime y perfecto.

Distanciándose de las técnicas de la danza clásica y moderna, donde el cuerpo que baila era pensado como medio de representación narrativa, estos coreógrafos desarrollaron procesos de investigación en danza que comprometían al cuerpo en tanto instancia kinestésica y de esta manera el cuerpo cotidiano, presentado como cuerpo casual, ordinario, coloquial y repetitivo (habitual) vino a convertirse en el centro de la investigación de movimiento. Los hábitos de la vida cotidiana fueron estudiados como actos iterativos que, en la vida, se manifiestan a través de aprendizajes secuenciales y repetitivos que se instauran en la memoria corporal cotidiana, como aquella memoria desprevenida y espontánea que se encarga de accionar el cuerpo, como es, por ejemplo, el acto de caminar. Steve Paxton se refería al caminar de esta manera: "Caminar es un vínculo que comparten *performers* y espectadores, una experiencia compartida que permite idiosincrasias personales y estilos individuales. (...) eso es *tu* y *yo* en toda nuestra cotidianidad que carga consigo esplendor postural" (Banes, 1980, 61)⁴.

Este tipo de aproximaciones al cuerpo de la vida cotidiana correspondía al sentido de despojar del cuerpo todo artificio virtuoso y comprender su relación con los movimientos y posturas habituales como una relación dinámica, creativa y, principalmente, construida desde la presencia. Simon Forti lo expresaba así: "Las personas pueden aparecer activas, incluso en su posición habitual, ellas pueden hablar en dos piernas, incluso en enunciados sensibles". (p. 62)⁵.

La atención al cuerpo cotidiano expandió las posibilidades de pensar los movimientos ordinarios como micro narrativas y formas discursivas de la danza y la coreografía a través de las cuales se examinaba lo *real*, respondiendo a las lógicas de la tradición de la

4 Steve Paxton citado por Sally Bane: "Walking is a sympathetic link between performers and spectators, a shared experience that allows for personal idiosyncrasies and individual styles. (...) that's you and me in all our ordinary everyday that carries postural splendor". Traducción de la autora de este artículo.

5 Simon Forti citada por Sally Banes. "People can appear actively, even in their everyday position, they can speak on two legs, even in sensible sentences". Traducción de la autora de este artículo.

danza como máquina de movimiento al servicio de la técnica y de las narrativas emocionales de movimiento que, hasta entonces, situaban la danza en el lugar de la representación. Esto abrió un campo que permitió pensar los movimientos ordinarios como una forma discursiva desde la danza y la coreografía bajo la apropiación de un lenguaje más cercano a nuestras experiencias del cuerpo.

Esta es una época en la que, producto del desarrollo histórico, la danza había tenido en occidente nuevas generaciones de artistas que manifestaron la necesidad de preguntarse sobre las fronteras discursivas, escénicas y conceptuales que la danza había trazado hasta entonces; y así trascender, no más allá, sino más acá: trascender hacia lo cotidiano. Y desde este contexto, y bajo el legado de esta generación de artistas, es que podemos pensar las múltiples relaciones que puede tener el cuerpo que está en la escena con el que está en la calle. Estas son relaciones abiertas y permeables que se enuncian con el fin de reivindicar la práctica de la danza desde la subjetividad de lo cotidiano, de lo ordinario y de lo banal. La danza postmoderna norteamericana abrió entonces un campo de estudio y de acciones en el cual se revaluaron, no solo la tradición coreográfica de lo que puede significar la noción de movimiento y la noción de danza, sino que abrió la posibilidad de comprender la vida cotidiana como escenario social dentro del cual *performamos* códigos, protocolos, cánones de comportamiento y movimiento. Las fronteras entre lo escénico y lo cotidiano se trastocan en la medida en que lo hacen las fronteras entre lo real y la ilusión, entre el arte y la vida, entre el pasado y el presente; así como entre las percepciones sensibles de lo que pasa en la escena, de lo que pasa en la calle y, por qué no, de lo que pasa en la casa.

La casa

La calle, como lugar de performatividad, ha sido un detonante de análisis dentro de la asignatura “repositorio de la danza” (módulo “Danza Postmoderna”) que vengo dictando desde hace 6 años en el programa de artes escénicas (Pontificia Universidad Javeriana). Durante el periodo de pandemia (2020), nos encontramos en la necesidad de trasladar la pregunta al escenario de la casa como lugar de performatividad. Realizamos una serie de ejercicios en donde se proponía observar la cotidianidad del

confinamiento como acción performativa. La performatividad de los momentos en los que compartimos con nuestras familias como son la hora de comer juntos, el excesivo uso de pantallas, las actividades de aseo, entre otras. Durante la cuarentena, estas acciones se convirtieron en protagonistas de nuestras vidas; y en el caso particular de la tecnología, nos percatamos de esa corporalidad implicada en posturas, movimientos, tensiones y focos de la mirada.

Así, el ojo puesto en la performatividad de la cotidianidad de la cuarentena nos condujo hacia las diferentes maneras de observar el cuerpo físico en movimiento y en posturas determinadas, tal como el cuerpo que piensa y que contempla, el cuerpo en sus mecánicas y en sus poéticas particulares. Con este tipo de observaciones, se abrieron espacios para una mirada que orienta el foco al cuerpo que *performa* la cotidianidad en el espacio de lo privado, lo que implica también “la presencia y la intención de un cuerpo que es y que comunica.” (Baez, 2020)⁶. Con estos ejercicios, comprendimos que los cuerpos que no pretenden performatividad pueden estar *performando* sin ser vistos, pueden ser intérpretes pasivos de la cotidianidad con espectadores que se ocultan (los estudiantes que observaban a sus familiares) para disfrutar de estos pequeños performances que nos acompañan día a día en nuestros espacios privados.

Con este ejercicio también se evidenciaron dos aspectos importantes. El primero tiene que ver con la observación. Nos dimos cuenta de las distintas maneras de observar, y de cómo estas maneras también se relacionan con los distintos modos de observación hacia los actos escénicos. Y el segundo tiene que ver con la manera como registramos lo observado que se concreta en creación de un archivo de observaciones. Al registrar, también estamos evidenciando cómo y qué observamos; entonces el contenido de lo que se registra tiene tanto valor como la forma en la que se hace y el dispositivo que se utiliza para ello. Con esto, emprendimos la creación de un archivo de la cotidianidad que nos activa como espectadores y como creadores de archivos al decidir qué tiempo escogemos, cuánto, donde, quién y qué. Se crea así una perspectiva sobre la perspectiva ya seleccionada.

6 Se mencionan en este texto algunas observaciones de los estudiantes durante la discusión del módulo “Danza Postmoderna”. Se utilizó la herramienta del WhatsApp en la cual han quedado registrados sus testimonios y sus planteamientos.



Imagen 1. Capturas de pantalla video danza Para:Da por Laisvie Andrea Ochoa

A continuación, cito algunos fragmentos de testimonios sobre percepciones de los estudiantes del curso (2020) frente a este ejercicio:

“Compartir la comida con la familia es un patrón que quizá esté relacionado con la situación en la que estamos hoy en día (cuarentena), se comienzan a valorar muchas cosas y también está el hecho de que culturalmente se tiene establecido de que el momento de cebar es un momento de compartir en familia”
(Aura Marchena)

“Darle foco al movimiento como tal, sin disfrazarlo con interpretación, estética, ni adornos...”
(Angélica Barbosa)

La calle

Para:Da es un trabajo de videodanza realizado por Laisvie Andrea Ochoa en el año 2011 en donde la coreógrafa resalta el valor de la calle, y más específicamente el de una estación de bus, como escenario performativo (<https://www.laisvie.com/>

[parada-1?lang=es](#)). Los cuerpos de la cotidianidad se transforman en dos cuerpos que danzan las acciones cotidianas permitiendo reconocer el potencial, no solo del movimiento ordinario, sino del espacio como escenario en donde se *performa* la cotidianidad. Los transeúntes se convierten en *performers* que aparecen en todo su esplendor desde posturas corporales verticales y sentadas. También los caminantes, los pasajeros y conductores de automóviles. Se resaltan las miradas expectantes de quienes esperan. Miradas que transitan de izquierda a derecha, que se asoman, que se enderezan y se encorvan, que cruzan una pierna sobre otra, que cruzan sus brazos, que movilizan su peso de un lugar a otro, que observan y vuelven a observar. Estos son los protagonistas de este escenario, de esta “parada”; y mientras tanto, los dos bailarines juegan produciendo un contrapeso en el ritmo natural del movimiento de la calle.

Esta obra nos pone una lupa en la maravillosa performatividad que sugiere el acto de “esperar” (esperar el bus). Abre posibilidades de observación en las narrativas y guiones naturales que nos da un espacio común de la ciudad que, como muchos otros, pasa desapercibido, ya que implica un lugar de tránsito

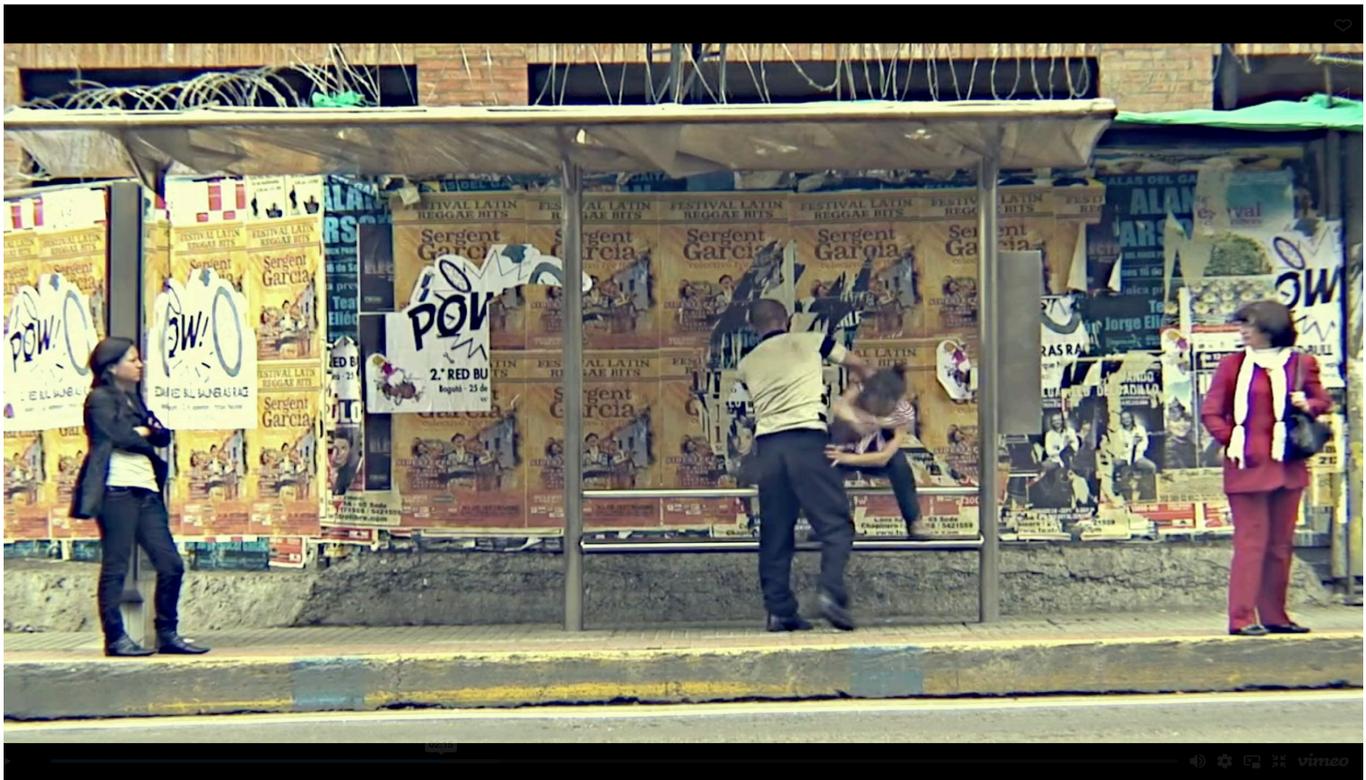


Imagen 2. Capturas de pantalla video danza Para:Da por Laisvie Andrea Ochoa

en donde no pretendemos permanecer por mucho tiempo, por más que nuestro transporte tarde horas y horas en llegar. Comúnmente, en estos lugares centramos nuestra atención en lo que haremos después, sea al llegar a casa, al trabajo, etc. Entonces, lo interesante de esta *Para:Da* es que, como escenario performático, nos invita a atender ese preciso momento en el que nos disponemos a esperar. El “esperar” como acción protagónica de esta cotidianidad implica que ya no hay un antes ni un después, es el mero presente que emerge en las intenciones, en las acciones, en las miradas y en el mismo devenir del espacio. Es como cuando Vladimir, Estragon y Pozzo esperan a Godot. Finalmente, Godot deja de ser importante y toda su atención se vuelca en la sencilla y ordinaria razón de ser cotidiano.

En esta videodanza de Laisvie Andrea Ochoa, el tiempo avanza y retrocede simultáneamente enredándose en una espacialidad indeterminada que pasa de ser una materialidad para convertirse en un estado, en un actor sensible, pero también en un juego de geometrías. El espacio se compone con el cuerpo y es imperativo. De manera que esta obra funde el sentido de ser cuerpo con el de ser espacio

y, en ello, genera diálogos que invitan a los espectadores a comprender las políticas invisibles que se imponen espacialmente y dentro de las cuales, como se mencionó anteriormente, encontramos nuestras formas de habitar y de bailar nuestra ciudad. La calle se impone como un circuito de regulaciones, pero también juega con nuestras maneras de incorporarlas. Pretendemos la cotidianidad como espacio, como sentido y como universo que no solo nos demuestra las maneras en las que hacemos parte de estas políticas del espacio, sino también las maneras de incidir, de transformar y de permitirnos moldear aquellos espacios aparentemente rígidos y establecidos. Esto es, la posibilidad de amasar y remodelar el establecimiento de lo rígido y la dureza de lo aparentemente permanente.

(Vor der mündung)⁷

7 Fotografías de la obra *Vor der mündung*. Esta obra se desarrolló para el Festival Ruhrort Festuval y participaron en su creación el colectivo de teatro austriaco *Zweite Liga fuer Kunst und Kultur*, el colectivo de teatro alemán *Theater Arbeit Duisburg*, la actriz *Annika Weitersagen* y el bailarín de Butoh *Harald Schulte*. Fotógrafa: *Christina Lederhaas*.



Imagen 3. Vor der mündung. Esta obra se desarrolló para el Festival Ruhrort Festival y participaron en su creación el colectivo de teatro austriaco Zweite Liga für Kunst und Kultur, el colectivo de teatro alemán Theater Arbeit Duisburg, la actriz Annika Weitersagen y el bailarín de Butoh Harald Schulte. Fotografía: Christina Lederhaas.

Otro trabajo escénico que me gustaría relacionar para analizar las premisas de esta reflexión es “Vor der mündung”. Esta es una obra que surgió de una investigación colectiva en la que participé en el año 2010. En esta obra nos enfocamos en volver la mirada sobre el caminar y la manera como este acto cotidiano y ordinario puede convertirse en un acto extraño y extraordinario. Partimos de la voz de Paul Valery cuando dice que “nuestros pasos se nos presentan tan simples y familiares que ellos nunca tienen el honor de ser, en sí mismos, considerados como actos extraños” (en Banes, 1980, p. 19). La extrañeza como lugar de asombro nos traslada la atención a su posibilidad performativa y, en ello, a sus implicaciones creativas y a las maneras en las que podríamos inmiscuirnos en deconstruir y reconstruir su significado.

Para el desarrollo de este proyecto, iniciamos el proceso de exploración simplemente observando a los transeúntes de la calle Die *Harmoniestrasse*

(Ruhrort, Alemania). En esta observación, nos pusimos el lente de la extrañeza como si nunca hubiésemos visto caminar a una persona en el 2010, como si el año 2010 hubiese pasado hace tanto tiempo que hoy en día podríamos llegar a desconocer este acto tan insólito como es caminar a través de una calle. Nosotros decidimos situarnos en un futuro imaginado (año 2548) en donde la gente ya no camina, ni sabe lo que es caminar, y en donde vemos el pasado (presente) con extrañeza. Entonces, *Die Harmoniestrasse* se convirtió en una especie de museo en donde se recreaba todo lo que significaba caminar en el año 2010. Así pues, se generó un simulacro del pasado remoto que era a la vez un presente extremadamente cercano, tan cercano, que no podíamos percibir su solemnidad. Por eso, al pararnos en un futuro imaginado, el presente real (2010) comenzaba a cobrar vida, comenzaba a pulsar y a transformarse en el lugar de asombro, y es así como nos permitimos



Imagen 4 . Sin título (2024). Fotografía Juliana Atuesta.

aproximarnos al caminar desde una mirada amplia en donde surgieron innumerables detalles.

El juego escénico era muy sencillo, los espectadores se situaron sentados dentro de una galería orientados hacia un gran ventanal que permitía ver una cuadro completa de *Die Harmoniestrasse*. A través de un texto y de diferentes estímulos sonoros, a modo de guía del pasado (narrador voz en off), los espectadores se situaban en ese futuro remoto y observaban y percibían el pasado/presente desde este tipo de estímulos. Esta fue una exploración y un ejercicio que jugaba con lo que pasaba *in situ* con los transeúntes de la ciudad, en donde solo se interrumpía dicha cotidianidad con acciones simples y absurdas ejecutadas por algún miembro del colectivo de manera esporádica. La obra duraba la longitud del texto, y una vez terminaba y los espectadores salían del recinto, se generaba una sensación de hacer parte de ese pasado remoto, de ese performance de la

cotidianidad del 2010, de ese universo desconocido que de alguna manera habíamos aprendido a comprender durante esa hora y media en la que habíamos contemplado y escuchado una versión explicativa de lo que significaba caminar en el 2010.

A continuación, presento un fragmento del texto que acompañó este trabajo escénico. Decidí editar la información para percibir este escrito desde nuestro presente actual y, de esta manera, comprender el juego temporal que pretendía la obra "Vor der mündung":

Caminar en el 2023

La práctica de caminar en 2023 no estaba determinada por una red de inteligencia secreta, ni mucho menos por sectas religiosas. Usted debe olvidarse de la restricción de los 15 minutos para caminar que tenemos

cada día. La sociedad del año 2023 era una a la que se le permitía caminar desde lapsos cortos hasta largos periodos de tiempo. Las personas podían caminar en dos piernas y hasta 2 horas, o más, sin necesidad de verse afectados por los protocolos de seguridad que nos regulan hoy en día. En esa época había cientos de formas de caminar distinguidas en ritmos, cualidades y direcciones, sin ser supervisadas por sectas y redes que vigilaran el comportamiento de los caminantes en las calles. El caminar era un excelente ejercicio para ellos, usualmente se hacía en dos piernas o a veces en dos piernas y un bastón. Los actores que hoy en día representan a los transeúntes del 2023 tuvieron que pasar por largas jornadas de entrenamiento, caminando y caminando una y otra vez por más de 6 meses, ejercitando el ritmo de sus pasos, el vaivén de los brazos, la coordinación del traslado de peso entre paso y paso, entre muchas otras minucias propias del caminar de aquella remota época.

Conclusiones

El potencial performativo de la memoria ocurre en un estado presente, y es esta presencia la que hace que la memoria se articule y se active en los espacios en los que transitamos y en los que construimos nuestras vidas. Pensar la memoria como una práctica que ocurre en tiempo presente desplaza la noción histórica de un contexto hacia lo que sería "la historia de su presente". Aquello que está *allá* en el pasado depende de lo que está *aquí* en el presente, y la manera como ese *aquí* percibe lo que estaba allí, y cómo el *aquí* prácticamente construye lo que estaba *allá*.

Después de este viaje alrededor de la memoria, desde su operatividad en la cotidianidad, en las calles, en los hogares, en los hábitos, en el caminar, en el esperar, en el observar, podríamos llegar a tantas conclusiones dentro de las cuales me gustaría resaltar los modos desde los que la memoria se hace presente tangencialmente en la integración de procesos de reflexión que se dan desde experiencias creativas, coreográficas y escénicas. Trasladar el pensamiento teórico a un accionar escénico nos permite comprender que las posibilidades de análisis pueden superar la palabra y la escritura y que, así en este momento estemos inmersos en un ejercicio de escritura y de lectura, es evidente que este es solo un ejercicio parcial que determina un fragmento de lo que implica la

investigación, sino que es un canal que finalmente es pequeño frente a la potencialidad de la experiencia vivida y, en este caso, de la experiencia escénica.

Al caminar, al deambular, al observar la cotidianidad, al vivirla de manera extraña, al percibir sus posibilidades y sus regulaciones, entre otras actividades sujetas a ser exploradas, considero que el gran dilema que emerge de este escrito se basa en asumir la contradicción en la que vivimos como artistas al intentar practicar y producir contrapuntos entre aquello que es familiar y común y aquello que no lo es. La implicación de la memoria cotidiana dentro del universo de la creación artística, y en especial de la danza, no nos pasma frente a este tipo de dilemas, sino que abre posibilidades metodológicas de análisis y de exploraciones escénicas que han permitido asumirla como una práctica corporalizada, creativa y afectiva. En este sentido, se ha abordado al cuerpo como territorio que es constituido y constructor, es pasivo y activo, es contenedor y agente. El cuerpo se mueve en un sistema complejo atribuido con regulaciones en donde este no es una entidad pasiva que absorbe información, sino que juega un rol activo dentro del funcionamiento de este sistema, toma decisiones metamorfoseando el orden establecido.

El cuerpo en tanto instancia social tiene una relación con el pasado (aprendiendo lo conocido, las reglas y las codificaciones), pero es a través de su *hacer* que esta relación con el pasado sugiere una apertura hacia el futuro (construyendo lo desconocido). Es en esta intersección, tensión y coyuntura entre el pasado y el futuro, en donde la práctica de la memoria cotidiana se hace cuerpo y toma lugar. La cotidianidad accede al cuerpo en ese proceso de repetición, asimilación y apropiación en dicho contexto; y es en este proceso de apropiación que la memoria trae consigo la desestabilización de ese contexto desarrollando el dilema de su presencia.

Referencias

- Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers: Post-modern dance*. Houghton Mifflin.
- Braudel, F. (1984). *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*. Alianza Editorial.-XVIII
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*.
Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. (1994) *Difference and Repetition*.
Columbia University Press.

Hejinian, L. (2000). "Reason" en *The Language of Inquiry*. University of California Press.

Read, A. (1995). *Theater and everyday life. An ethics of performance*. Routledge.

Referencias web

"No Manifiesto". Acceso 13 de abril de
2019, [https://conversations.e-flux.com/t/
yvonne-rainer-no-manifiesto/1454](https://conversations.e-flux.com/t/yvonne-rainer-no-manifiesto/1454)

"Parada". Acceso 11 de diciembre de 2022, [https://
www.laisvie.com/parada-1?lang=es](https://www.laisvie.com/parada-1?lang=es)