

La encarnación del azar en Carmen Werner: Una poética del cuerpo en movimiento

Leyson Ponce
Universidad de Salamanca
España

La piedra tiene un peso inusitado, algo fuera de todo lo previsto.
Si más lo intento, mayor la resistencia.
Las manos son poco en el empeño
y todas las manos del mundo
con las que de otra parte no puedo contar,
dudo fueran más allá del sitio-ahora.

Memoria de una excavación urbana y otros escritos,
Manolo Millares¹

La condición contemporánea de la danza implica situarla en un estado siempre adolescente y no por ello falto de experiencia. Su devenir está conformado por constantes transformaciones que hacen de este arte un discurso abierto que expone su proceso como implicación directa de su materialidad en el propio acto de la performatividad: una forma de exposición ontológica de la experiencia. En este sentido, la investigadora canadiense Louppe Laurence (49), comenta que la danza tiene la posibilidad de reinventar su propia historia en tanto genealogía del gesto o como bien llama "dramaturgia del ser", siendo ésta la perspectiva abierta de una poética que se desvincula de lo descriptivo por una manifestación más intuitiva y reconocedora de su organicidad y sentido. Es precisamente allí, en ese punto de confluencias, donde situamos a Carmen Werner, la autora a la que nos referiremos en el presente artículo, que inmersa en esta dirección tan significativa desarrolla un especial conocimiento introspectivo donde el azar se vuelve una categoría estética del movimiento, sirviendo de fundamento a un mundo sinérgico, nutrido de consistencias compositivas y sujeta a

¹ *Provisional Danza*. 2017, en: <http://www.provisionaldanza.com/coreografia/alli-donde-las-flores-se-mueren/>

la contingencia de su percepción de la realidad, que constituye su tejido o dramaturgia de su identidad.

Elaboramos de este modo nuestra interpretación situándonos en el intersticio entre lo visible de la danza y lo que se percibe de ella, por lo que dejamos de lado ese discurso que tiene como fin último ilustrar la realidad dejando cerrada la esfera de comprensión en significados concretos y estandarizados. Nos interesa, por el contrario, esa danza abierta donde es posible discernir en una dialéctica de cuerpos entreabiertos para identificar el extra-límite, el problema que implicaría su captación y el funcionamiento de este discurso abierto en tanto nueva sensibilidad. Ya Umberto Eco lo declaraba en su *Obra abierta* (63-92) el siglo pasado, cuando fuimos testigos del cambio de la concepción de *obra artística* como la transición de los discursos dancísticos hacia nuevas estéticas que, más allá de una escenificación de mundos estructurados o mundos oníricos, abrían al espectador su espectro de receptividad al volverlos co-presencias activas de la obra. Podemos inferir leyendo a Eco que lo abierto responde a plantear enigmas y resolver problemas para reflexionar esa realidad que nos contiene. Por ello, el cuerpo envuelto en la performatividad que exponemos tiene la función de ser el *acontecer* de un encuentro que vivifica la relación entre ficción y realidad; por consecuencia, la danza que queremos danzar conceptualmente nunca puede ser *correcta* en tanto apego a una estructura o a un proceder técnico. Este discurso enfrenta sus límites no desde una improvisación abierta, sino desde estrategias orgánicas propioceptivas que están aprendiendo a percibir la realidad desde otras posibilidades. Es concretamente la danza una constante actualización, una perenne investigación que siempre se percibirá como inacabada, perfectible y, por sobre todo, enigmática. Ahora bien, estas estrategias tratan de equilibrar las fuerzas del teatro y la danza; no se distancian de la actuación del gesto que Pina Bausch desnaturalizaba al tomar de la realidad un movimiento que, en principio, volvía *acción* o *acto* por lo que

era un gesto actuado y trascendente que luego redimensionaba en un contexto donde lo ficcional desaparecía en medio de una simbología muy compleja y donde el espectador se identificaba con reacciones extremas entre la risa y el llanto. La repetición gestual de Bausch planteaba problemas del hombre de hoy; lo performativo respondía también a esa capacidad del creador de transformar las simbologías que el movimiento profesa, haciendo de esa desposesión de la ficción la posibilidad de que lo performativo sea en esencia una acción centrada en el gesto, como veremos en el ejemplo de nuestra autora en Madrid. Por todo esto, este artículo se centra en el análisis e interpretación de la danza en su materia problemática, y ésta es posible captarla en su mecanismo de funcionamiento, en su poética en tanto el trabajo coreográfico implica la manera en que el cuerpo engendra materia viva significativa, produce energía profunda como una forma de segregar lo vivo a la vida haciendo de ésta la potencia por la cual el cuerpo transmite a la consciencia del testigo aquello que sabiamente Laban llamó *esfuerzo*.

El territorio dancístico de Carmen Werner², junto a su proyecto coreográfico *Provisional Danza*, contiene una poética del movimiento que cumple con lo que Valéry planteaba sobre la danza: es un *exceso de vida*, y si consideramos que es poética en nuestro interés referencial a un proceder estético en la danza; Werner se mueve en el extra-límite del movimiento porque un impulso orgánico que proviene de territorios ignotos a la experiencia de bailar se encarnan como el gesto de una energía siempre enigmática a cualquier razonamiento que pretenda su captura.

² Nace en Madrid. Licenciada en Educación Física por la Universidad Politécnica de Madrid. Estudia Danza Clásica y Contemporánea en Madrid, Barcelona y Londres. Desde que creara en 1987 su propia compañía, Provisional Danza, ha puesto en escena más de 60 coreografías: trabajos de sala (de pequeño y gran formato, incluida una ópera-danza), trabajos de calle, vídeo-danzas, un cortometraje, colaboraciones para otras compañías, encargos especiales para distintos festivales y teatros, además de impartir clases y talleres coreográficos. Su trayectoria artística ha sido reconocida con diferentes premios, entre los que destacan el Premio Nacional de Danza 2007, el Premio Internacional de Danza Onassis en 2001 y el Premio de Cultura en la sección de Danza de la Comunidad de Madrid 2000.

De este modo, la poética de Werner la reflexionamos como un movimiento de plenitud y vida donde establece un diálogo entre el azar y su entendimiento, por ello, su unipersonal *Allí donde las flores se mueren*, estrenada en Tenerife en julio de 2016 es el ejemplo que referencia esta relación de mundos del adentro y el afuera y que apreciamos en las extensiones contracciones repentinas de su columna que suspende luego con silencios corporales como apreciamos en la figura 1.

En este orden de ideas, su danza contiene gestos que funcionan como canales entre lo semántico y lo teatral de la obra ya que hacen del signo, una imagen que promueve el acontecimiento en la escena y que en la perspectiva de Fisher-Lichte (327), esa transformación nos brinda importantes datos para examinar ese proceso sinérgico en Werner, porque lo performativo como asunto de co-presencias escénicas, pretendería abrir nuevas vías de comprensión no sólo para la danza, sino también a las nuevas disposiciones que las ciencias y nuevas tecnologías puedan aportar a la coreografía en tanto episteme y poderoso instrumento para los nuevos procesos y transformaciones sociales.



Figura 1.
Allí donde las flores se mueren de Carmen Werner.
Tomada de la web www.provisionaldanza.com

En este orden de ideas, su danza contiene gestos que funcionan como canales entre lo semántico y lo teatral de la obra ya que hacen del signo, una imagen que promueve el acontecimiento en la escena y que en la perspectiva de Fisher-Lichte (327), esa transformación nos brinda importantes datos para examinar ese proceso sinérgico en Werner, porque lo performativo como asunto de co-presencias escénicas, pretendería abrir nuevas vías de comprensión no sólo para la danza, sino también a las nuevas

disposiciones que las ciencias y nuevas tecnologías puedan aportar a la coreografía en tanto episteme y poderoso instrumento para los nuevos procesos y transformaciones sociales.

Con esta premisa, intentaremos dibujar el camino de esta danza que sigue ubicada en un territorio más periférico buscando su centro. Intentando hacer más compleja su aproximación a una materialización de cuerpo y para el cuerpo más allá de lo descriptivo de una pauta escénica, por lo que fenomenológicamente la encarnación de las ideas es un acontecimiento procesual que debe ser compartido como vivencia y diálogo de piel, de *polis*, estando ésta en una constante metamorfosis. Desde este horizonte, el intérprete y el espectador son cuerpos entreabiertos, porque se abren a nuevos parajes estéticos cuando se reconocen uno en el otro como co-presencias activas de la performatividad: lo que se ha dado en llamar "acontecimiento escénico" por "realización escénica", Fischer-Lichte (75).

Dos interrogantes serían claves para acercarnos a la esencia de esta poética dancística: la primera sería el qué percibir de ese discurso coreográfico que ha dejado de ilustrar la realidad desde el *ideal* que sobre lo bello conjuga de manera armoniosa las formas en el espacio y tiempo definido y, por otra parte, como consecuencia de la primera, el cómo trasladar esa mirada al nuevo cuerpo que recupera su valor ontológico como organismo vivo, deseante y lleno de significados. Es importante indicar que no pretendemos definir la danza directamente con esta disertación sobre lo visible y lo que se percibe de ella; no obstante, algunas conceptualizaciones nos aproximarán a posibles enunciaciones que nos servirán para determinar un marco de referencia. Resultaría muy difícil a priori comprimir conceptualmente esta experiencia tan compleja e inaprensible por la condición de transformación constante a la que hacemos referencia, especialmente en la obra de Werner, donde la categoría del azar inunda sus personajes

que, aún siendo transeúntes o pasajeros de mundos ilusorios, patentan frente al espectador una atracción que se percibe en el manejo que hace con el azar, el espejo de una tensión cargada de significados. Por todo esto y circundando la idea en gestión y su complejidad compositiva, restringiremos nuestro marco de trabajo a la coreografía mencionada en la idea de que sobre lo *otro* la obra ha sido planteada; identificando su carácter procesual situándonos en el límite de algo y examinando los mecanismos que conforman su representación.

En ese territorio creativo, hemos podido observar que un particular azar se interpone entre su gesto y el movimiento y para hurgar en esa dimensión atemporal de *lo posible* resaltamos su evidente consecuencia como son los impulsos psico-físicos que hacen reaccionar al cuerpo cuando detienen el gesto y lo suspenden dentro de un estado de alerta que lo intensifica, surgiendo así una cadena de significaciones que exponen de manera convincente una nueva sensibilidad ante el que observa, que ya no espera pasos estructurados sino reacciones desconocidas de un cuerpo que reinventa formas muy personales y por ello inaprensibles. Por todo lo comentado, esta interpretación sobre la poética de Werner pretende reconocer las categorías subyacentes a su discurso coreográfico que agrupa lo intuitivo y su representación como la mejor captura de una simbiosis de cuerpo y resonancia de azar. En ese paréntesis de tiempo y espacio, Werner se mueve en la premonición en tanto su cuerpo transita por el territorio de sus sentidos sin saber ella misma a qué se enfrenta, pero lo relevante es identificar cómo traza líneas de contención de un fluir creativo libre y conducido. No deja de parecerse esta creadora en su azar como acción corporal a las fuerzas telúricas que inspiraban a Mary Wigman cuando danzaba *Hexentanz* (La Danza de la Bruja), en tanto funden *lo imaginario* con el poder significativo del gesto para que bailen las fuerzas ocultas que movilizan a la bailarina desdoblada; una suerte de signos polivalentes que le suman a

esos silencios de su cuerpo en movimiento la posibilidad de que el azar se vuelva acción.

Es quizás nuestro enfoque el perfil de una poética que recupera otras posibilidades sígnicas como su voz, sea ésta en *off* o en vivo, y que desgrana como pedazos sueltos de una dramaturgia que se compagina en la psique del espectador, creando el sutil tejido de un experimento que da cuenta de estos tiempos y de su fragmentación. Vale el comentario de Louppe:

Una presencia sonora del lenguaje en la escena coreográfica parece contravenir dos elementos canónicos de la tradición en danza: el acto del bailarín es silencioso. La dimensión sonora autorizada (y obligada) debe ser de orden musical. Contravenir esas dos reglas fue uno de los primeros actos de rebelión de la modernidad. En primer lugar destruir el imperialismo musical y sustituirlo por otras fuentes sonoras, como hizo Laban en 1910 en el marco de su escuela *Tanz, Ton, Wort*. En particular mediante el recurso al grito, a los sonidos guturales, a las textualidades de la rebelión individual como el *Zaratustra* de Nietzsche: Mary Wigman bailó recitándolo en la *Galería Dadá* en 1916. Después vinieron todos los partidarios del silencio o de la respiración audible, de la fonación amortiguada (Humphrey en *Water Study* o en *Life of the bees*), de la lectura del texto en escena (Martha Graham en *Letter to the World*), etcétera, hasta llegar a los experimentos actuales. (278).

Carmen Werner tiene su proyecto de investigación llamado *Provisional Danza* que, no obstante a su apartado geográfico deslindado del movimiento vertiginoso de la ciudad de Madrid, su estudio es el escenario de acontecimientos estéticos que recuerda el reducto creativo en Wuppertal, donde Pina Bausch instauró su proyecto *Wuppertalertanztheater* en Alemania.

Werner organiza intuitivamente la creación coreográfica desde una periferia, donde investiga en el gesto kinestésico por sobre el gesto semiótico, generando así un

sentido que proyecta la teatralidad de su expresión desde el cuerpo y su consciencia prerreflexiva. En este orden de ideas, esa priorización inevitablemente la convierte en una coreógrafa particular que centra su atención performativa en lo que el azar escénico le proporciona. Al exponer con su investigación los dos planos de la performatividad a que hacemos mención: la realización escénica, donde descansa lo visible de la representación y, por otra parte, lo intuitivo como el territorio de lo entredicho. Con su discurso, nuestra autora intenta sacudir consciencias que esperan frente a su mundo onírico ser agitados; por esto sitúa al espectador en el límite entre lo que piensa, siente y observa, lo que Cornago llama "vacío" y que describe de la siguiente manera:

Ese es el vacío que funciona como motor de atracción tras las apariencias de superficie. Estas imponen su materialidad, cercana e inmediata, emancipada de cualquier otra finalidad que no sea su capacidad de atracción, sostenida por ese vacío que oculta. En la escena todo debe seducir y "en el movimiento de la seducción —como explica Baudrillard— es como si lo falso resplandeciera con toda la fuerza de la verdad". Esto nos invita a ir más allá, nos intriga acerca del secreto que guardan las caretas; pero cuando uno se acerca lo que descubre es el límite donde empieza un vacío, donde los sentidos se desequilibran, mientras que la tentación de seguir avanzando se hace más intensa. (2005:08).

En *Allí donde las flores se mueren*, Werner nos invita por partida doble a entrever lo intuitivo desde un azar que seduce y tensa la relación con la escena, porque lo entredicho también tiene en su territorio ficcional otro despojo al romper con las coordenadas de la certidumbre. Es decir que el azar como elemento de su obra la desnuda dos veces, por lo que ya no es un sujeto desdoblado sino poli-desdoblado y esto, en esencia, es la substancia de la interpretación en el arte de la danza por la que el azar conduce en este caso a su identidad de bailarina, a un sí misma como el *eterno retorno* de Nietzsche.

El azar en Werner es retenido como una apertura que se ajusta a su recepción y que entendemos como un diálogo desprovisto de la palabra que todo lo define. Su cuerpo condicionará el gesto frente a lo imprevisto estableciendo en total estado de alerta una verticalidad que se asocia como contingencia al equilibrio pero también en su quiebre, en la horizontalidad de un contraste que surge como necesidad. En esta esfera con propiedades autorreguladoras del azar, no dejan de ser interesantes los postulados que desde la ciencia esta idea sobre la mente, la organicidad y el movimiento el ciberneta Gregory Bateson plantea: *la ecología de la mente* como la recreación de la realidad y autocomprensión del hombre al que le es posible modelar la realidad que tiene frente a sí. Observamos cómo en la danza en respuesta a esa inquietud de reprogramación neurolingüística ya, por esencia, la convierte en uno de los instrumentos ecológicos de la mente más poderosos, porque puede mostrar que la realidad no necesariamente es como te la has planteado según tus valores y creencias, o como bien llama "premisas epistemológicas". Frente al azar hay una economía de la flexibilidad mental; según este autor, los hábitos, que bien podríamos asociar a la técnica, son usos inmediatos y de gran confianza para la mente porque están siempre disponibles sin una nueva inspección minuciosa; en este punto nos interesa lo que no tiene referencia y el cómo asume nuestra creadora esa inspección crítica frente a lo nuevo o, como señala este científico, "supervivencia de ideas" Bateson:(339).

Continuando con los mecanismos que mejor formulan el qué de la performatividad en Werner, su yo ficcionado es atravesado por impulsos que se permite como aparición de algo, desestabilizando todo esquema preconcebido y a la misma razón que pone en suspensión intentando aniquilar de este modo la causalidad del movimiento. *Laboratorio* si se quiere o, lo que en la danza apreciamos como *corpoesfera* en la mejor definición de Finol: (41), quien señala que el cuerpo, muy a su pesar, significa en sí mismo y en el conjunto de sus relaciones en tanto universo de

organización. Podríamos considerar del mismo modo que si en ese *vacío* lo intuitivo es subyacente a la materialidad de la obra escenificada, tal como Cornago hacía referencia; la danza se distancia en este punto del teatro porque su materialidad reside esencialmente en el cuerpo y su movimiento; es decir, la intensificación de la materialidad para que lo teatral surja como categoría estética es proporcional a la intensidad con que el cuerpo es revelado en el desarrollo de la obra coreográfica. Si sumamos a ello el azar como recurso de desestabilización en ese *vacío*, la intensidad material se agita en todos los sentidos y esto nos aproxima, más que a la idea de un significado, a una manera particular de funcionar de la poética de Werner, revelando su performatividad como una sucesión de significados que no se clausuran y que conducen a una nueva sensibilidad.

En la necesidad de extender el rango operativo de esta categoría sobre el azar y el movimiento, analizar la poética como medio y uso de mínimas estrategias por la que esta autora puede confrontar el carácter azaroso del gesto y su consecuente desarrollo recae indudablemente primero en ceñirnos a la idea de poética de Louppe cuando dice que: "El movimiento danzado dejará su trazo tanto en el cuerpo que lo crea como en el cuerpo que lo acoge o lo percibe. Una poética de la danza se situará, por lo tanto, en la bisagra entre estas distintas polaridades"(27). La idea del azar se opone a todo prejuicio estético y orden lógico en el movimiento. En este punto, azar y gesto no son improvisación compositiva; no es tampoco una idea ni un movimiento; es, en nuestra opinión, un intersticio que funciona como oposición a un orden presente que estructura y siempre retorna como algo diferenciado.

En *Allí donde las flores se mueren*, en lo visible recrea el territorio de un cuerpo que danza ese gesto esencial en un trazado geométrico donde una piedra es el vértice de una fluidez corpórea que va develando el espacio. Una movilidad sobre la resistencia

gravitacional que nos conduce como co-partícipes de sus efectos y sensaciones a percibir a una frágil bailarina que logra entre esa unión de piedra y mujer la simbiosis poética de una imagen para ser proferida. Traza así un movimiento que enlaza su vida y su danza en perspectiva y que metafóricamente asociamos al cruce que realiza entre su hogar y su estudio cuando atraviesa solamente una puerta. Su cuerpo y el de sus bailarines cohabitan la danza en lo entreabierto: y esa danza es su performatividad del gesto y el azar.

Para comprender la operatividad y productividad creativa, examinamos estos dos aspectos sensibles de cuerpo para relacionarlos con una estética de lo performativo en la actualidad mundial. El primero, como enunciábamos, llevado a cabo como sujeto *poli-desdoblado* siendo para el *otro* espejo que refleja la mirada del espectador, el cual ya no es un sujeto pasivo sino que activamente en el proceso performativo observa y participa sinestésicamente en el consecuente diálogo de sensaciones constitutivas de una fenomenología de la danza que abre el cuerpo a "la actividad del espectador"³. Estos nuevos canales de comunicación establecen en las particulares transformaciones que ese azar promueve, tanto en lo visible como en su proceso de inteligencia, la necesidad de capturar en el devenir de la acción la esencia de ese impulso que por paradójico proviene de la misma autora. por lo que su lenguaje del cuerpo en movimiento plantea a la realidad el problema de su resignificación. Lo que más allá de la estética tradicional de la danza podríamos hasta considerar *acontecimiento ético* en tanto el que observa es, en esencia, el que completa el círculo de un entendimiento más allá de lo representado. Señala Cornago al respecto que: "Detrás de estos acercamientos subyace la necesidad

³ Somos conscientes de que la atención crítica a la co-presencia del espectador obligaría a una cierta reconsideración de las tesis que aquí se presentan en torno a la concepción que sobre el azar Werner transforma en gesto como puente entre dos polaridades bien diferenciadas. No obstante, puesto que hacer énfasis en los límites que esa performatividad puede tener, y dados los intereses de nuestra argumentación, somos conscientes del carácter incompleto de nuestra presentación al ceñirnos solamente en el acto performativo a esa relación únicamente bajo esa categoría del azar. El lector interesado puede consultar Cornago (2006: 71-90).

de entender toda realidad como un proceso de puesta en escena que solo funciona en la medida en que se está produciendo, es decir, que está siendo percibido por unos espectadores" (2005: 3). En esta perspectiva, nuestra autora es una coreógrafa que desde el trabajo que intuitivamente lleva como intérprete, su arte implica una trans-subjetivación del movimiento porque los impulsos que motorizan al cuerpo provienen de las afectaciones suscitadas de la realidad para ser ficcionada, por lo que desde la percepción que hace del mundo y de sí misma activa una serie de funciones orgánicas que el mismo azar produce en su cuerpo y su movimiento, disponiendo en cada ensayo el problema de una psicofisicalidad, su captación y la evidente codificación del gesto en *sentido periférico*.

Werner captura el azar como el remate de un torero, lo circunda, lo observa, duda, pero se atreve atrapando primero la vida psíquica de su organicidad para detenerse y reaccionar a ese choque de fuerzas internas. El azar es un estatuto impenetrable, no posee una consciencia; por lo tanto no detenta poder alguno. A propósito del remate de un torero y la reflexión sobre la danza del bailar Israel Galván, sirva la siguiente explicación de Didi-Huberman que se detiene poéticamente en el gesto y el silencio como un espacio de acontecimientos.

Mostrar que un gesto no es la mera consecuencia de un movimiento muscular y una intención direccional, sino algo mucho más sutil y dialéctico: el encuentro de por lo menos dos movimientos enfrentados -del cuerpo y del medio aéreo, en nuestro caso- que produce en el punto de su equilibrio un área de parada, de inmovilidad, de síncope. Una especie del silencio del gesto. Algo así es rematar, renunciar a correr en un sentido o huir en el otro. Hacer de la parada un choque, una intensidad. (116-117).

Desde esta dialéctica del gesto y el azar, la performatividad la entendemos, según Cornago señala, como el espacio entre lo visible y lo que se intuye. Observamos

de este modo en *Allí donde las flores se mueren* que los impulsos orgánicos son conectores que producen excitación neuronal en Werner como una manera de movilizar al organismo desde una compleja red de inteligencia distribuida, logrando que su cuerpo reconozca *lo otro* en la escena más allá de la metáfora de una piedra presente como punto referencial que por muchas veces es sustento y desplazamiento, como describiendo un camino donde su rostro, a ras de suelo, se confunde con la piedra porque lo que siente lo materializa en las cosas presentes. Su cuerpo se suspende entreabierto en el límite donde una particular performatividad se construye en el devenir en tanto pensar y mover o mover y pensar. En la noción de performatividad, Cornago establece tres condiciones a resaltar como son la necesidad del otro para que exista la obra, el carácter efímero, vivencial y procesual de este arte y los elementos que conforman su representación escénica; elementos todos que nos sitúan en el lugar de los simulacros como devenir o mejor dicho como "un devenir siempre otro" como bien decía Deleuze (327).

Ser espectador de la obra de Werner, invitado crítico de sus ensayos, y haberla dirigido coreográficamente en 2015 en Caracas, con un proyecto titulado *Mujeres de Fuego*, justifican este aproximar que conjugamos en tiempo presente, donde percibimos ese silencio en movimiento que sorprende con reacciones inadvertidas al estado gravitacional de su cuerpo al bailar arrastrando consciencias y huellas de una danza de infinitas resonancias, para luego, en las relaciones inherentes al espacio escénico, establecer *lo que es* en plena sintonía a *lo que se tiene* como cuerpo. Dicho en otras palabras por Cornago

Lo fundamental en la dinámica de la teatralidad es el sistema de tensiones generado por esta *distancia de teatralidad* que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro. Se delimitan así dos campos: el campo de lo que se ve, de lo que se representa, de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el

campo de lo que queda oculto, de lo que no se ve, pero se intuye. (2005: 7)

Su danza claramente puede ser asociada a una forma de alteridad sartreana en el momento que *lo otro* es vital porque objetiva y mejora la consciencia a través de empatías kinestésicas establecidas con el espectador, posibilitando recorridos en la elaboración de ese texto vivo que es su cuerpo en el azar entre los que destaca el poder abordar la danza desde su núcleo expresivo para validarse como creación en el arte, así como la posibilidad de referenciar al movimiento en su proceso coreográfico como exposición de una reivindicación del cuerpo en tanto sea éste el instrumento más valioso en su ideal de performatividad como proceso in situ, efímero y por ende procesual. Decía Sartre sobre el *Otro*:

Así el prójimo es ante todo para mí el ser por el cual soy objeto, es decir, el ser por quien gano mi objetividad... y está dado no como un ser de mi universo sino como un sujeto puro. Así este sujeto puro que, por definición, no puedo conocer, es decir, poner como objeto, está siempre ahí, fuera de mi alcance, sin distancia...y al experimentar la mirada, al experimentarse como objetividad no revelada, experimento directamente y con mi ser la incaptable subjetividad del prójimo. (348).

De alguna manera, Werner como intérprete-creadora ha agudizado su mirada en las fluctuaciones que aparecen en su obra en cada ensayo. Con ello, esa valoración a lo que fluctúa entre representación e intuitividad pondera lo azaroso como un elemento que atenta a la capacidad predictiva de algún movimiento, aún siendo éste estructurado. En este orden de ideas, debemos entender que el azar coreográfico en Werner tampoco es des-conocimiento sino un declarado producto de la misma naturaleza orgánica del cuerpo y su expresión como observamos en su reacción a la piedra en su coreografía. Ver figura 2.



Figura 2
Allí donde las flores se mueren de Carmen Werner.
Tomada de la web www.provisionaldanza.com

De este modo, el azar debe entenderse como un azar creador, que posibilita la capacidad de transformación de las estructuras pre-configuradas, lo que hace de la composición coreográfica de esta autora un instrumento que promueve las complejidades de la obra misma en tanto deja que aflore el misterio de la propia organicidad del gesto. Siendo así, esta codificación responde entonces a comprender que su azar coreográfico es una acción que complementa el conocimiento performativo y tengo la duda incluso de por qué no plantearme con esta interpretación si el conocimiento performativo en Werner es más bien un concepto complementario del

azar creador. Entre el azar y el gesto el límite es la piel enfrentándose al mundo, pero esa piel da contorno a una forma que no hace tipología del ser que se manifiesta sino que la multiplica en posibilidades donde su cuerpo puede ser parte del mismo atrezzo presente en la obra como el ejemplo junto a la piedra.

De la misma manera, interesa lo que coreográficamente no expresa corporalmente a la realidad tal cual es, sino lo que transforma de ella; es decir, que se trata de cómo la realidad afecta al creador y al intérprete y cómo en su proceso de retorno la realidad es devuelta transformada al espectador desde una composición donde el azar deja de ser una instancia arbitraria volviéndose esencial, y así lo observo en esta creadora atenta a su composición coreográfica. De este modo, quién intenta clausurar desde su observación el acontecimiento escénico es el espectador y ello vuelve operativa la obra de Werner en tanto las idas y vueltas entre los co-participantes de la coreografía son en suma el acontecimiento buscado porque esa intención de clausura no sucede en el arte, siempre está abierta a nuevos territorios insospechados. La dimensión de esta danza en el azar vuelve al cuerpo un ente entreabierto porque también trasciende su semiótica, debido a que el azar no permite que el símbolo sea perdurable sino vivible, performativo como destello de algo en donde no hay relaciones directas sino relaciones de contraste, y en esa fractura considero se abre la posibilidad de plantear su cualidad estética y su fundamentación artística como instrumento de gran valor: un cuerpo suspendido en la superficie y sostenido energéticamente por la fuerza de la observación entre una empatía kinestésica suscitada entre nuestra danzante autora y sus espectadores. Entonces, si volvemos al inicio del artículo, el reto, más que definir la danza, es intentar construir una conceptualización que hurga en el fondo de un proceso indefinido por excelencia, y que adiciona a su dificultad de entendimiento su carácter personal e intimista como arte fluctuante e impredecible, lo que implicaría una conceptualización con movimiento. Declaro así mi intención, como es plantear más, que

esa conceptualización, otras interrogantes a la iniciada en cuanto a qué hacemos referencia cuando hablamos de una estética de lo performativo en la danza. Por esto, sitúo sobre una *tabula rasa* todos los componentes que conforman la estructuración de esta disertación, intentando dar visibilidad a la esencia que considero se centra primero en los sentidos de nuestra autora. Dicho así, estaremos abocados entonces a la manera en cómo se comporta sensorialmente y corporalmente ese saber en el cuerpo danzando, para proclamar la célebre frase: *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*, es decir: “nada hay en el entendimiento que no estuviese antes en los sentidos”.

¿A que llamo codificar el azar en la danza contemporánea de Carmen Werner?

Iniciar con esta interrogante plantea un peligro; aquel por el que podríamos deducir a priori una respuesta insuficiente basada en la descripción de la obra coreográfica y no en su trasfondo. Bien lo comenta Paolillo:

La creación coreográfica es un proceso de largo aliento y de búsquedas sin concreciones finales y definitivas. El lenguaje habla por el coreógrafo y su desarrollo es una meta que solo pocos logran alcanzar. Combinar pasos y estructurar frases de movimiento con cierta habilidad y oficio resulta insuficiente para el logro de un vocabulario que identifique plenamente a su autor, y no trae consigo la configuración de una obra. Tener algo que comunicar es necesario, hacerlo con autenticidad es imprescindible. (III-8)

La obra coreográfica requiere de autenticidad y esto en Werner es el intuitivo devenir de su estética. Surge entonces la pregunta sobre qué es, qué significa, ese *sentido* productor de significados, en donde se precisa algún criterio estético que suele ser usualmente una práctica quedando el vacío reflexivo teórico que hay alrededor de la danza; una de las artes más carente de ese pensamiento reflexivo en la teoría. Citando Fischer-Lichte a Plessner, indica:

En opinión de Plessner en esta singularidad se expone la distancia esencial del hombre con respecto a sí mismo, razón por la que ve en el actor la condición humana simbolizada de una forma singular. El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, *es* ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo. El actor, al salirse de sí mismo para interpretar un personaje -en el material de la propia existencia-, apunta expresamente a la duplicidad y a la distancia esencial que fundan ese mismo personaje. Para Plessner, la tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y su interpretación de un personaje es la que le confiere a la realización escénica su profundo significado antropológico y su especial dignidad. (158).

Igualmente la revisión que sobre lo performativo Fischer-Lichte expone como un asunto de signicidad, nos conduce a pensar que el sentido de la obra escénica es la suma de variados signos a los cuales les corresponde una referencia, y esto hace de la concepción de la realización escénica la materialización de una integración de elementos constitutivos de la teatralidad en cuanto a fragmentos simbólicos dispuestos para concretar un sentido. La signicidad a la que Fischer-Lichte hace referencia es un asunto de ida y vuelta en donde lo múltiple es uno y lo unitario es lo múltiple en tanto acontecimiento que es la acción continua entre co-presencias presentes en la obra como también refiere Cornago. En este orden, la performatividad va más allá de la *realización escénica*; por ello, el *giro performativo* en la escena responde al traslado de lo hermenéutico y de lo semiótico a lo performativo.

Werner tiene en este unipersonal un epígrafe de Manolo Millares con el que iniciamos el artículo y que alude al peso concreto de la piedra y las resistencias implícitas en el cuerpo al intentar sobrellevarla, como una manera de ritualizar la comprensión sobre el cómo de esa transfiguración dando importancia a lo que producirá ya no la imagen de la piedra y de la mujer sino de lo que emiten como información para sublimar. Nos recuerda Fischer-Lichte que:

Con la metáfora del contagio vuelve a dejarse claro que cuando hablamos de experiencia estética en el contexto de una realización escénica no la referimos a una obra, sino a lo que surge a partir de aquello que acontece entre los que toman parte de ella. Por eso, en este caso, es más importante la emergencia de lo que ocurre, y aún mucho más importante que los significados que se le pueden atribuir. (73-74).

Otra condición del *acontecimiento escénico* radica en que como elemento ritual su efervescencia es efímera y ya sobre este enfoque Pfister señala que el enfoque performativo enfatiza lo efímero, lo que no se puede retener, lo que debe desvanecerse haciendo de la afectación de los sentidos una acción fortuita pero permanente. En este punto es interesante la manera en que Werner maneja la naturaleza de lo efímero: capturándolo como gesto. Lo efímero se presenta como un acto de vida y muerte; resulta también una manera de producir conocimiento mediante dispositivos activados en el proceso de creación donde podemos observar que no hay azar sin movimiento efímero, lo que implica por consecuencia que su obra nace y vive con lo que quiere confrontar, especialmente en el manejo de sus brazos atravesando el espacio. Werner transita el borde del abismo cada vez que reproduce una obra porque ésta debe ser como una primera vez ya nunca recuperada y no una repetición de la experiencia primera: su eterno retorno, intentando siempre crear un espacio inclusivo: el de su espectador. No hay complacencia en *Allí donde las flores se mueren*, a la manera como Artaud dice que debe ser el teatro, es conviviendo con un acontecimiento en el peligro, en el riesgo, viviéndolo como experiencia del sentir y no de la lógica conceptual del texto. Siguiendo esta idea, Werner plantea cosmovisiones de un sentido que se nutre de la pluralidad escénica, de las sorpresas que circundan lo teatral, y lo hace con esa tensión y distensión donde los impulsos son indeterminados para la razón, y son a su vez reciclajes de diversos referentes que como fin último persiguen una nueva receptividad en sonoridades múltiples: A propósito de esta idea en el teatro y el rescate del gesto, Artaud indica:

Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles. Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. (21).

En Werner podríamos inferir que esa palabra es el impulso vital que incita una movilidad de los sistemas orgánicos planteando así su cuerpo en movimiento en tanto desarrollo y transformación psíquica; intentando legitimar así zonas de receptividad de otro tipo de pensamiento, si se quiere violento e interactivo tal como refiere Louppe en una conceptualización amplia que resume como: "La poética resuena en los imaginarios" (285-324). Esa esfera semántica para Werner concentra las tensiones del interpretar-crear-re-presentar como un umbral de libre interacción entre lo que se presenta y lo que se recibe como *acontecimiento danzado*. Siendo así, podríamos afirmar que su estética es productiva de significaciones del hoy porque responde a la idea de estar en plena concienciación de los actuales tiempos performativos en cuanto a duración de las imágenes, gestualidad, pausas, y más allá del cuerpo, un esencial atrezzo que se concreta más en elementos escénicos como extensiones del cuerpo. Werner ha patentado esa fuerza que promueve las transformaciones donde se ha conformado esta profesión bajo el estandarte de llevar a cabo, dentro de una cultura de la danza hiper-teatralizada por sus modos y funcionamientos, la posibilidad de volver al gesto esencial del movimiento buscando su realidad irreducible a una teatralización o dramaturgia hermética.

Benjamin, a propósito del *Ángelus Novus* de Paúl Klee⁴, decía que el arte era el único producto humano capaz de despertar el sentido del éxtasis ya perdido en el sujeto moderno disciplinado, y por ello, ese ángel de Klee que llamó *progreso*, y que avanzaba de espaldas al futuro para contemplar las ruinas que dejaba en el presente e inminente pasado, describe metafóricamente lo que consideramos es el *continuum* de la danza; ese movimiento que en su eterno presente de nacimiento y muerte como devenir extingue su gesto mas no su energía; podemos incluso permitirnos con esta interpretación señalar que en Carmen Werner, el azar del movimiento es autonomía, como la encarnación misma de un destino que rebota en el espectador expectante. Hay en su movimiento un fluir constante y un cúmulo de acciones que disipan lo acontecido configurando otro acontecer que se presenta transgresor por lo que tiene de azaroso y por ende de *exceso de vida*.

© Leyson Ponce

⁴ "Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, incontinentemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad". (Benjamin 2007: 310).

Bibliografía Citada

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.
- Bateson, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente*. (trad. Ramón Alcalde). Buenos Aires: Editorial Lohle-Lumen, 1972.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971
---. "Para una crítica de la violencia". En: *Obras II/1*, Madrid: Abada, 2007
- Cornago, Óscar. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, No. 1, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2005
---. "Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea". *Iberoamericana* 6, No. 21, 2006.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral, 1971.
- Didi-Huberman, George. *El bailar de soledades*. (trad. Dolores Aguilera), Valencia: Pre-textos, 2008.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. (trad. Roser Berdagué). Barcelona: Planeta De Agostini, 1984.
- Fisher-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. (trads. Diana González Martín; David Martínez Perucha). Madrid: Abada Editores, 2011.
- Gomes Pinto, José. "Solemnidad: Imagen, repeticion". *Revista de letras y ficcion audiovisual*, Num. 2, 2012
- Loupe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. (trad. Antonio Fernández Lera). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011-
- Paolillo, Carlos. "Discursos de maestros". *El Nacional*, (19 de agosto), III, 8. 2011.
- Pfister, Manfred. "The theory and analysis of drama". *Cambridge University Press*, June, 2011.
- Sartre, Jean Paul. *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972.

Valéry, Paul. "Filosofía de la danza", en *Teoría poética y estética. La balsa de la medusa*. Barcelona: Visor, 1990.

Disponible en línea

Werner, Carmen. "Allí donde las flores se mueren" Provisional Danza (2 de abril de 2017). Disponible en: <<http://www.provisionaldanza.com/>>