

Componer la sensación Entrevista con Marie Bardet

Pablo Nicolás Pachilla
CONICET / UBA
Argentina

Buenos Aires, 17 de noviembre de 2013

—¿Cómo decidiste que querías dedicarte a estas dos pasiones al mismo tiempo, ser filósofa y bailarina?

—Primero, en la infancia había hecho danza, pero a los catorce años había abandonado decidiendo que todo era una gran mierda, como se hace a los catorce años. Cuando llegué a Lyon para estudiar filosofía, retomé un grupo en la universidad como algo más de teatro, y a partir de ahí empecé a formarme nuevamente en danza, y más específicamente en improvisación, con Julyen Hamilton. Y ahí estaba, haciendo mi formación más “académica” en filo, y una formación más “libre”, no académica, en danza, en composición, en improvisación. También empecé a hacer Feldenkrais, que es este método somático. En un principio, tenía por un lado una actividad más académica, y por otro lado esta práctica. En ese momento en Francia tenía que hacer la tesis de maestría, y fue realmente en el momento de empezar a escribir cuando me pareció claro que lo que yo iba a escribir estaba en el cruce entre las dos cosas. Porque al nivel profesional, hacía un poco de las dos. Pero el lugar de la escritura fue donde se me hizo evidente que podía escribir desde mi práctica. Y después eso empezó a contaminar mi manera de dar clases, porque empecé a dar clases de danza, de improvisación—también en un momento tuve una compañía de danza en Lyon, durante dos años, pero toda la cuestión administrativa no me gustó mucho, así que volví a lo académico. Y a partir de la escritura —primero de la *maîtrise* y después del *DEA* [*diplôme d'études approfondies*], que eran dos formas de master, y después del doctorado— fue cuando realmente se armó algo como mi trabajo entre las dos cosas.

—¿Tus tesis de maestría ya tenían algo que ver con lo que después fue tu tesis de doctorado?

—La primera sí, porque era sobre Bergson y la improvisación. Fue claro muy rápidamente lo que era mi trabajo. La tesis de *DEA* fue un impasse: fue sobre el cuerpo en el *Antiedipo* [se refiere al libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia 1*]. No hay (risas). No se puede rastrear el cuerpo en el *Antiedipo*, a lo mejor se puede rastrear la explosión de un cuerpo.

—¿Y el pensamiento filosófico también empezó a contaminar tu actividad como bailarina?

—Sí, se me hizo muy evidente en algún momento que tenía mucho que ver, si bien tampoco era tan fácil dar cuenta de esa evidencia —ni del lado de la filosofía ni del lado de la danza— porque no era una aplicación, porque no era que encontrara la misma cosa de un lado que del otro, pero sí que me empujaba hacia problemas parecidos. Los lugares quizás no eran similares, pero sí los problemas, las inquietudes que se planteaban, que se sublevaban en cada uno de los campos tenían alguna relación, sin que necesariamente la respuesta o el desarrollo tuvieran alguna relación, sin que podamos decir que una obra de danza sea una obra de filosofía. Eso no lo creo. Pero sí hay pensamientos en curso, hay pensamientos en práctica tanto en la filosofía como en la danza, hay problemas, y los problemas tienen interrelación, más que los resultados—sí es que los hay.

—Sin embargo, tu performance *Des-articulando. Una conferencia en movimiento* parece un intento de disolución total entre filosofía y danza.

—Sí, eso pasó un poco después. Primero fue la escritura, después la docencia, y después *Les restes des gestes* y *Des-articulando...* fueron una manera de retomar cierta práctica en público que yo había abandonado hacía mucho, a partir de la práctica que yo tenía en ese

momento que era la conferencia de filosofía. Empecé a trabajar desde ahí, y fue un modo de dar cuenta de la manera que tienen los problemas de articularse o de resonar entre sí. La escritura permite dar cuenta de eso pero solo de alguna manera, solo en algún sentido, en alguna dirección conceptual. Con lo cual necesitaba o tenía ganas de encontrar una forma que pudiera dar cuenta de ese cruce desde algo sensible, o con algún otro tipo de sensibilidad que la de la escritura de los conceptos. Entonces, necesitaba encontrar un lugar en el cual yo pudiese ir esculpiendo una forma de decir lo más cercana posible a la forma que tengo de pensar.

—Vos retomás en el libro el planteo de la conversación entre Deleuze y Foucault con respecto a la relación entre teoría y práctica como relevo mutuo: la práctica consistiría en “un conjunto de relevos de un punto teórico a otro”, mientras que la teoría consistiría en “un relevo de una práctica a otra” (Bardet, 18 [Deleuze, 267-276]). Sin embargo *Des-articulando...* parece un intento de ir aún más lejos, haciendo una fusión entre ambas.

—(Duda). Yo siempre lo pensé de otro modo, pero no tengo por qué haberlo pensado más o mejor que la persona que lo vió: más bien como una manera de agujerear las paredes, como un momento en el cual agujereo la pared. Esos momentos en los cuales hablo moviéndome, ese modo de dirigir la voz que dejó de ser la de la conferencia, es una manera de agujerear la pared con la cual me confronto en el momento más “conferencia”. Cuando empiezo a explicar lo que es una articulación, en un momento necesito hablar *desde* la articulación. Ese sería el momento en el cual agujereo y paso a través de esa pared, movilizándolo más lo que suelo movilizar en un espacio de danza. Igual puede ser que esto llegue a una forma de fusión o de síntesis, estoy en contra de la idea, pero no siempre lo que hacés es acorde con la idea que tenés, a veces se te escapa y hacés otra cosa. Acepto que se me escapen las cosas.

—¿Cómo fue tu encuentro con Bergson y cómo te sirve para pensar los problemas que te interesan?

—Mi encuentro con Bergson fue el típico encuentro adolescente cabezón, porque en la biblioteca de mi liceo había un libro suyo, y el profesor de filosofía me había dicho —casi como un insulto— “ah, a usted, Señorita Bardet le debe gustar Bergson, por lo que está diciendo”. Y yo no lo conocía, así que retomé el insulto y lo fui a buscar. En la biblioteca de mi secundaria estaba *La evolución creadora*, que tiene una introducción perfecta para un adolescente, porque dice que se puede crear la vida como un artista crea una obra. Si tenés dieciséis años, te rompe la cabeza y te sentís super potente. A todo esto, un profesor de literatura pasa por ahí, me ve leyendo y me dice “no, esto es demasiado complicado para vos, cómo lo vas a leer”. Así que, por supuesto, me lo llevé a mi casa y lo leí entero. No sé, fue eso, como una afinidad electiva, ese azar, ese colegio que tenía esto. Y en ese momento, no es que me sirviera para pensar la danza, sino que me tocó ese pensamiento. Y empecé a leer más, empecé a estudiar más. No es que dentro de un panel de escritores seleccioné uno que se aplicaba a la danza, sino que lo que a mí me pasaba, o los problemas conceptuales que yo descubría en la obra de Bergson —el problema de la duración, muchos problemas alrededor del tiempo y del presente, el problema de la sensación, el de la conciencia—, de alguna manera, cuando después retomé prácticas de danza como la improvisación, que apuesta a cierto presente, a cierto tipo de conciencia o de atención que consiste en hacer y percibir lo que estás haciendo al mismo tiempo, eran problemas que iban resonando mucho con mi lectura de Bergson. De eso intenté dar cuenta en mi tesis de doctorado y en el libro. Pero no es exactamente que Bergson sirva más que otro para pensar la danza, no creo eso. No habla de danza, no es un especialista, y mi objetivo no es volverlo un especialista ni mucho menos, sino relatar cómo se hacen los encuentros entre mundos distintos, cómo se producen esos encuentros a través de una trayectoria aleatoria, azarosa, entre un modo de elaborar preguntas en un plano filosófico y un modo de elaborar preguntas en un plano de prácticas artísticas. No fue una selección, fue un encuentro que

me sigue siguiendo. Después de Bergson, empecé a leer Deleuze, y claramente mi momento de enamoramiento con Deleuze da cierto espesor a ese encuentro con Bergson y produce esa vuelta que después hago, de pasar de Bergson a Deleuze, y de Deleuze a Bergson. Es más o menos el movimiento del pensamiento que me toca.

—En tu libro tiene un lugar central el concepto bergsoniano de *atención* como la inquietud en torno a lo imprevisible, por “lo real que no cesa de cambiar”. ¿La práctica de métodos como Feldenkrais o eutonía te ayudan cotidianamente a adoptar esta actitud atenta de “simpatía con los movimientos haciéndose”?

—Sí, claramente. Producen cierto tipo de atención que es similar, en algún punto, a lo que se apuesta —porque es casi una apuesta imposible— en el momento de improvisar, de prepararse para que surja lo que no necesariamente está previsto. Que no es necesariamente hacer algo absolutamente nuevo, eso lo enseña Bergson: que surja la novedad no significa que pretendamos hacer algo absolutamente nuevo. Lo absoluto de lo nuevo no viene porque olvidamos todo lo que pasó y viene algo absolutamente nuevo, sino que es el modo de atravesar lo que se viene tejiendo, que teje lo nuevo con lo viejo: ahí está lo radicalmente nuevo, no en una absoluta novedad. Y esa distinción me sirvió mucho para pensar lo que ocurría en la improvisación y en Feldenkrais: una clase de Feldenkrais es básicamente repetir el mismo movimiento quinientas veces. No es apelar a una novedad que surja del fondo, del interior del yo o de una iluminación, sino que es repetir y encontrar las pequeñas diferencias en la articulación entre el modo de hacer el movimiento y la atención que le presto. O sea que ahí hay surgimiento de novedad, pero que no es hacer un movimiento absolutamente nuevo.

—Hace pensar en micromovimientos de una conciencia corporal...

—Sí, porque a lo que apela es a un concepto muy filosófico: la idea de que hay una conciencia no del movimiento efectuado, realizado, hecho, sino que se viene como

“estirando”, que viene a ocupar el lugar del justo antes, o de la más pequeña diferencia. Es como que la atención “funciona” *en tensión*, como *a-tención*, a esas pequeñas diferencias en curso. Ahí es donde me puedo volver atenta. Entonces, es todo lo contrario de una perfecta conciencia de lo que acabo de hacer. Justamente, a lo que apuntan estas prácticas somáticas, para mí, es a ejercer esa atención de manera dinámica; no a una atención sobre movimientos hechos, sino sobre lo que se pone a mover —ese momento de componer el piso con la gravedad con ese brazo que se está por mover. Y la atención no es un punto de vista externo que va a englobar todo esto, sino que es ese trabajo *mientras tanto* que va circulando de un punto a otro, se va estirando entre estos puntos. Es una idea muy renovada de la conciencia. Eso es lo que me excita desde un punto de vista filosófico: ¿con qué tipo de conciencia nos encontramos ahí? No es ni un tipo de conciencia moderna, clásica, propia del modelo reflexivo, ni tampoco exactamente una conciencia fenomenológica, de la intersubjetividad. Es otro tipo de conciencia, otro modelo.

—Pienso en esos “pequeños yoes” que pueblan la materia de los que habla Deleuze...

—El doble trabajo permanente al que nos fuerza nuestra época es que exactamente apenas tocamos o apenas nos dejamos tocar por esa exigencia de volver a pensar qué tipo de conciencia está ahí, se nos plantea simultáneamente una refundación, una resignificación del materialismo. Están muy entramadas las dos cosas. A partir del momento en el cual se plantea el problema de otro tipo de conciencia, se subleva el problema de otro tipo de materia —particularmente en prácticas corporales, entre miles de comillas—, porque justamente se dejan desplazar al mismo tiempo el modelo de conciencia del cuerpo incluido en otros modelos de conciencia, y el concepto mismo de cuerpo. Como que no pueden quedar intactos. Del mismo modo que emerge otro tipo de conciencia, no te encontrás con *el* cuerpo, te encontrás con un montón de otras cosas, un montón de series distintas, de regímenes distintos que co-habitan y que co-participan de eso, pero que no forman *el*

cuerpo como una categoría. ¿Qué es eso? Nunca podríamos contestar esa pregunta, y concretamente nunca nos cruzamos con *el* cuerpo. Digo esto porque me parece importante: en ese desplazamiento de la conciencia, muy fácilmente podemos decir: “ah, claro, el pensamiento occidental se olvidó del cuerpo, teniendo un modelo de conciencia mental o espiritual, entonces lo que tenemos que hacer es una vuelta al cuerpo, una conciencia corporal”. Pero me parece que eso es una vuelta de lo mismo, que ahí nos perdemos de una gran potencia, que es que la potencia de esa atención, de esa otra conciencia y de esa otra materia que no es una vuelta al cuerpo: es una explosión radical del dualismo. No es volver a hacer ganar el cuerpo contra el espíritu. Por eso las palabras nos faltan, tenemos que inventar otras, o usar las mismas pero rozarlas, frotarlas. Van de la mano ese descubrimiento de ese otro continente de la atención y el desplazamiento de la idea de cuerpo. Y en el medio, la materia.

—Cuando hablás de estos “régimenes”, ¿pensás en habitualidades, en saberes sedimentados del cuerpo?

—Sí, del reflejo al hábito, a la sensación, a la imagen en el sentido más amplio, de lo visual a lo táctil, al sentido —si lo estiramos, los cinco sentidos, los seis sentidos—, hasta la significación; pero, como se dice en francés, *en lestant* [atiborrando] esa significación más allá de su abanico que la ata al sentido.

—Estamos atravesados por disciplinamientos que, siendo constitutivos de nuestra subjetividad, al mismo tiempo son opresivos en algunos aspectos. ¿Los ves aparecer en las prácticas? ¿Pensás que se pueden deconstruir?

—Si nos quedamos con Feldenkrais, o con Alexander [se refiere al método somático creado por Gerda Alexander], cada una tiene su pensamiento-práctica particular, pero se reúnen bajo algunos puntos: no ser prácticas de la conciencia del cuerpo, de ejercitación y entrenamiento del cuerpo, y ser occidentales —a diferencia de muchas otras técnicas que

son orientales. Me parece que es interesante ver el modo que tienen de trabajar concretamente sobre la idea de inscripción del hábito, cómo provocan un desplazamiento de la idea según la cual el cuerpo sería una materia neutra en la cual se vienen a inscribir dominaciones o marcas. Es un co-encuentro donde eso que no podemos más llamar “el cuerpo” produce aptitudes, gestos, capacidades que sí son marcadas por una historia, por un contexto. La manera que tienen de plantearlo es bastante interesante, ya que invitan a pensar que no es tanto que haya que tomar conciencia de estos hábitos o de estas dominaciones para anularlas y hacer algo completamente nuevo, sino que se trata más bien de ampliar el abanico, el repertorio. No se trata de cortar y suspender todos los hábitos, todas las marcas, e inventar lo absolutamente nuevo. La manera que tienen de trabajar es primero hacer lo habitual, volver a ejercerlo, trabajarlo con esa atención de modo tal que justo antes de hacerlo se abra otra posibilidad. Y la distinción que hace Bergson entre *possible* y *no imposible* nos puede servir para pensar eso a nivel de la producción de subjetividad, es decir, de alguna manera, para dar cuenta de que efectivamente hay un montón de dominaciones, hábitos, pero que se articulan con gestos y con hábitos corporales de otro modo que el de una inscripción que habría que sacar. Me parece que eso es lo que nos hacen ver: un cambio en la manera de pensar esa inscripción de los hábitos y las dominaciones. Y, por otro lado, la posibilidad de pensar que no es sumar posibilidades, sino que es deshacer imposibilidades. Eso me parece particularmente potente a la hora de pensar la producción de subjetividades. No es lo mismo reivindicar que también otras categorías sean posibles, que trabajar para deconstruir las imposibilidades en la formación de identidades. Y no es lo mismo políticamente pensar que estamos inventando nuevas categorías posibles que ver si podemos trabajar para deshacer las imposibilidades. Podría pensarse como la diferencia entre legislar un repertorio de posibilidades, y socavar, ahuecar, hacer un vacío deshaciendo las imposibilidades.

—¿Se trataría de una construcción del campo de lo virtual, en términos bergsonianos?

—Me parece que justamente se sitúa, en términos bergsonianos, en el momento de la *actualización* de lo virtual: de qué manera ese momento se deshace, desteje su imposibilidad, más que ver cuál es la posibilidad que hay en él. La diferencia que hace Bergson entre posible y no imposible es la diferencia que después retoma Deleuze en tanto lo virtual y lo actual son ambos reales, y no en términos de un sistema que pasa de lo posible a lo real. Eso está en Bergson: él dice que no hay un mundo de los posibles cual fantasmas esperando su hora, donde ellos no son reales y lo único real es lo que viene de ese mundo fantasmal de las posibilidades. Él dice “no, lo único que hay son suspensiones de imposibilidades”. Y a partir de ahí podemos decir que eso no era imposible, pero no podemos decir que eso era posible. Se levanta la barrera del tren: “puede pasar un auto”, decimos. Él dice “no, no sabemos que hay un auto que puede pasar, sabemos que no es imposible que pase”. Pero hay una tendencia a introducir una posibilidad positiva sobre esta negación de la negación. Él dice que no es lo mismo la negación de la negación que hacer una positividad de lo no imposible. Es otro mundo el que se produce cuando lo real incluye lo no imposible, pero no produciendo un no real como imposible.

—Pensaba cuando decías esto en esa distinción que hace Deleuze entre condiciones de la experiencia posible y condiciones de la experiencia real, y en la “dualidad desgarradora” que señala en la estética a partir de Kant: según Deleuze, Kant parte la estética en, por un lado, el estudio de la sensibilidad en tanto condición de la experiencia posible y, por el otro, la estética como filosofía del arte, como reflexión en torno a lo bello, proponiendo la idea de que trastrocando las condiciones de la experiencia posible en condiciones de la experiencia real, sería posible unificar los dos sentidos de la estética. ¿Cómo pensás esta propuesta?

—Ese paisaje del mundo donde existe lo posible que tiene que adquirir algo para ser real, y el de un mundo de lo real que incluye también lo no efectuado o lo virtual, son paisajes completamente distintos, y son, sobre todo, posibilidades de experiencias distintas, o experiencias que van reanudando mundos que estaban separados por esa distinción entre lo posible y lo real. Me parece que todo el problema que tiene esa generación —Deleuze, Rancière, Nancy— es saber de qué manera se puede ejercer cierto trabajo crítico, político, en una reunión entre legislación sobre lo bello, o deconstrucción de esta distinción entre reflexión sobre lo bello, y experiencia sensible. Cada uno va para una dirección política y filosófica muy distinta, pero está este problema de no poder participar más de esta disyunción entre legislación de lo bello y experiencia sensible, aunque no sepamos muy bien qué es. Lo que hace Deleuze es, para mí, dar mucho peso o mucha consistencia a describir el mundo en el cual efectivamente esas dos cosas no serían distintas, y él particularmente lo mira como la posibilidad de estar en un mundo de lo real donde no haya *otro* mundo de lo posible.

—Ya que lo mencionaste a Nancy, que aparece también en tu libro, quería preguntarte cómo pensás la noción del *peso de un pensamiento*.

—En el libro no me privo de trabajar con autores que tal vez no están de acuerdo entre sí, no parto del presupuesto del acuerdo. Y lo que encontré en Nancy es la apertura del abanico de sentido a significación, y no es casualidad que todo gire en torno al peso. Se da cuenta de que hay una cuestión del peso que no se reduce al peso de la materia versus el aire del sentido de la palabra. Por eso me interesó remontarme a ese texto suyo donde se debate con eso [se refiere a Jean-Luc Nancy, *Le poids d'une pensée*, Le griffon d'argile, Québec, 1991]. En algún momento recuerda esa etimología común entre *pensar* y *pesar*. Esa etimología me permite atravesar todo otro campo que no es el de Nancy, que es el de la efectuación del gesto. Porque Nancy, de los filósofos que presento, es el que más se acercó a la danza, hasta subirse a un escenario con Mathilde Monnier. Es como si se diera cuenta

que hay un problema en atribuir los pesos a una materia corporal y, en contraposición, atribuir el sentido o significación a un aire. Después, mirando la efectuación del gesto a partir de esa idea de *pensar/pesar*, se arma una idea que ya no es Nancy, que es otra cosa, que es esta idea de que la efectuación del movimiento y la historia de las técnicas de danza o de las técnicas somáticas está atravesada por este dato de que nos toca una situación que es una situación de gravedad, y que esa situación de gravedad es una situación de relación: hay una relación de atracción. Lo que se abre ahí es muy distinto de Nancy, pero la etimología común entre pensar y pesar permite redistribuir los lugares de otra manera.

—En relación a la cuestión de la gravedad, hay una expresión que aparece varias veces en tu libro y que me llamó la atención: “relación gravitatoria”. ¿Cómo la pensás?

—Fue la fórmula que encontré para recordar que la gravedad no es un dato que está afuera, que viene a someter a un cuerpo —hablo de las prácticas de las cuales me ocupó: por ejemplo, el *Contact [Impovisation]* fue una vuelta a considerar el movimiento desde su física, a considerar el cuerpo, entre sus miles de comillas, como aquello que se podía tirar, que se podía caer, que se podía tocar. Pero además, para mí, el cuerpo no es un móvil sometido a la gravedad newtoniana, sino que lo que desarrollan algunas de estas líneas es cierta experiencia de la gravedad como relación de atracción mutua entre distintas masas. Obviamente que la atracción depende de la densidad y el tamaño de las masas. Pero entre eso que llamo mi cuerpo y la masa de la tierra, por ejemplo, hay una atracción mutua. Y es muy distinto en la producción de movimiento pensar que el movimiento o el gesto son cierta manera de atravesar la relación gravitatoria, que pensar que el movimiento tiene que extirparse, o salvarse, o elevarse de una sumisión a la gravedad, que se puede soltar o resistir, y que hay una alternancia entre ellos. Es otra manera de trabajar el movimiento, produce otro movimiento y otra manera de pensarlo. Pensar que es una relación mutua en múltiples direcciones a la vez, y que entonces el movimiento es cierta manera de habitar

estas pequeñas variaciones que producen estas múltiples atracciones no es lo mismo que pensar que es una alternancia entre soltar y resistir, soltar y resistir.

—**¿Estás pensando en la definición spinoziana de cuerpo como relación?**

—Lo pensé muy poco desde Spinoza, pero claramente tiene que ver. La única manera de salir del dualismo no es encontrando otras sustancias más adecuadas a la realidad o a la verdad: la única manera de salir del dualismo es pensando en términos de relación. Es Spinoza; es Simondon contra el hylemorfismo: las únicas salidas reales son relacionales, son de relación de relación. No son simplemente de relación entre elementos: son de relación de relación, en tanto son producidas y productivas de relación, cada relación produce y es producida por una relación. Y para mí, la experiencia de ciertas prácticas de danza de la gravedad funciona así. Trabajo sobre los tactos, sobre los apoyos: son trabajos de las relaciones de relaciones de gravedad. Entonces “relación gravitatoria” fue una expresión para no hablar de la gravedad como si fuera una instancia que vendría a tocar el cuerpo.

—**Con respecto a esta cuestión de la gravedad, quería preguntarte por el texto de Heinrich von Kleist “Acerca del teatro de las marionetas”, que aparece tanto al final de tu libro como en *Des-articulando...***

—Bueno, el texto de Kleist para mí es muy perturbador, y tiene esa potencia de que te hace pensar, pero no podés decir por qué. Es *el* texto magistral que pone en jaque esa idea de “el autor quiere decir”. Kleist no quiso decir nada, está clarísimo. Y no para de producir cosas con las que sucede lo mismo: no podés trabajar sobre la idea de lo que el autor quiso decir. Es un texto que circula mucho en el ámbito de la danza, y se lo suele trabajar como ejemplar del paradigma moderno relativo a la distinción entre cuerpo y voluntad. Pero para mí, esa interpretación del texto no funciona. Porque justamente lo que produce el texto no es una gran separación entre el cuerpo de la marioneta pobre y sumiso a la gravedad y el cuerpo del bailarín como un gran maestro de su voluntad, sino que, al contrario, lo que

produce es cierto encuentro sin proximidad entre mecanismo y organismo, entre determinismo y voluntad, entre natural y humano. Entonces la gravedad viene como fuerza oblicua, que atraviesa de manera sesgada y viene a redistribuir todo, de tal manera que se arma este círculo en el texto que hace pasar, no de la marioneta, sino del encuentro que Kleist llama “mecánico”, “bastante falta de espíritu”, y “sensible” —hace toda esa alianza; el encuentro entre la línea de fuerza del maquinista que se desplaza hacia el centro de gravedad del movimiento de la marioneta y la línea de fuerza de la gravedad. Ese encuentro es lo que Deleuze va a llamar *maquínico*. No es que el humano marionetista venga a inyectar un poco de su sensibilidad y su voluntad humana en ese cuerpo inerte, sino que es por el encuentro casi casual, aleatorio, de estas dos líneas de fuerza, que se produce esa alianza o esa contaminación, por vecindad heterogénea, entre mecanismo, falta de espíritu, y sensibilidad. Eso, a través de la gravedad, redistribuye los roles en ese círculo que va de marioneta-marionetista hacia Dios pasando por el oso y por las piernas de madera de los discapacitados. Lo humano en sí está excluido de ese círculo, pero participa de esas máquinas, explota entre esas máquinas.

—Pareciera como si hubiese una distancia, un vacío en el medio entre lo humano y la máquina, y como si la relación gravitatoria funcionara como este vacío que permitiría ese encuentro.

—Bueno, es lo que pienso como *articulación*, que es justamente no una adecuación, no un mejor funcionamiento por mejor encastre de parte con parte, sino ese espacio particular, que no es una separación, sino que permite la relación desde la no adecuación. Eso sería la heterogeneidad en el texto de Kleist. La articulación, en ese texto, es lo que permite las pequeñas desviaciones en el encuentro entre estas dos líneas de fuerza. Para mí, efectivamente, en esas técnicas que apuestan a la gravedad no como fuerza a la cual tengo que *o* someterme *o* resistir, podemos ver que se inventan muchas formas de articular eso que llamo mi cuerpo con el espacio, de articular los cuerpos de los bailarines entre sí, y de

articular dentro del cuerpo mismo las articulaciones. Justamente, el tipo de articulación específica que producen las articulaciones, es la articulación entre activo y pasivo, entre hacer el movimiento y sentir el movimiento. A través de las articulaciones, se efectúa el movimiento y se percibe el movimiento efectuándose. Y ahí se produce una redistribución del vacío, de la heterogeneidad entre cuerpo y máquina, como un trompo que tira pintura para todos lados, y redistribuye también la distinción entre actividad y pasividad.

—Ese es otro tema que tomás en el libro: el gesto como lugar de indiscernibilidad entre acción y percepción. En relación con eso, te quería preguntar si vos pensabas tus obras como construcción de dispositivos para volver indiscernibles estas dualidades —activo y pasivo, percepción y acción, etc.

—En mi práctica, que no sé si llamar “obra”, me pregunto: ¿cuál es la apuesta que se hace cuando decimos que vamos a improvisar? Hay mucha gente que dice que va a improvisar, pero lo que me interesa es saber qué es lo que se retruca ahí: es la idea de que al mismo tiempo que estoy haciendo puedo percibir lo que estoy haciendo. Hay un trabajo de composición que al mismo tiempo no es una edición a distancia ni a posteriori de “produzco un material, corto, pego, vuelvo a pegar”, sino que hay una edición *mientras* voy haciendo. La única manera de poder sostener la idea de que voy a poder presentar algo compuesto en el momento es que al mismo tiempo y por los mismos canales estoy haciendo y estoy percibiendo. Sea en un marco de espectáculo, sea en un marco más “blando” de *jam*, el trabajo de la mirada está —supuestamente— en la parte pasiva, mientras que la persona que está haciendo está en la parte activa. Pero a partir del momento en que se redistribuye o se deshace la oposición entre activo y pasivo, si la persona que está “adentro” está también percibiendo lo que está haciendo, la persona que está —entre comillas— “afuera”, está “haciendo” mientras está mirando. ¿Qué está haciendo? Está editando. Desde su percepción, está componiendo. A eso sí apuesto.

—Pensaba en [el libro de Jacques Rancière] *El espectador emancipado...*

—En un ámbito muy distinto, y con preocupaciones muy distintas, ese libro parte de la invitación de un coreógrafo que le dice a Rancière “eso que dijiste en *El maestro ignorante*, ¿qué tenés para decir sobre el espectador?”. No es casualidad que fuese en el campo de la danza que se planteara. Una de las cosas que hace Rancière con *El espectador emancipado* es justamente decir que todas las maneras, todas las tentativas de pensar la gran participación del público, o la gran comunidad reunida en un teatro, o el espectáculo clásico, con unos que hacen y otros que miran, todos ellos están suponiendo que hay una diferencia radical entre mirar y hacer, que el mirar es una pasividad y que el hacer es una actividad. Entonces, lo que él propone —en el marco de todo su pensamiento estético-político— es decir “no, el mirar *ya es una actividad*”. Después, lo que queda como pregunta es el hecho de que liga esa composición del mirar a un abanico muy grande de actividades en el cual está muy presente la idea de comprensión —habla de *comprensión*, habla de *relato* y de *armar el poema*. Algo que me hace pensar mucho Rancière es de qué manera esos procesos de volver a repartir los lugares y las capacidades pasan por la palabra, por un modelo lingüístico; de qué manera podríamos estirar un poco a Rancière y pensar la pregunta por los gestos, por las actitudes, por las sensaciones, como formando parte de ese “poema”, y si entra o no en el pensamiento de Rancière o si hay que salirse un poco de él. De la misma manera, esa composición que produce la mirada del espectador, que no necesita subirse al escenario para ponerse a hacer, esa es la idea fundamental, ese hacer, ese componer de la mirada, me parece que a veces está muy sesgada por producir un texto, por armar un poema. Por suerte, con la idea de poema podemos pensar en muchas otras cosas que en la palabra, pero hay que ver hasta dónde se estira esta idea y hasta dónde se deja atravesar por lo no lingüístico.

—El modo en que lo tomás es más como aquel instalarse en el presente espeso, en tensión entre un pasado y un futuro.

—Sí, es que a pesar de Rancière, ahí es donde Rancière y Deleuze se cruzan: en esa necesidad de pensar una inmediatez que no sea transparencia. Rancière lo acusa a Deleuze de pensar un gran desierto blanco, una gran transparencia. Yo no creo que Deleuze piense eso, creo que es más complicado. Y Rancière tiene un pensamiento de una fuerza inmensa para deshacer las oposiciones sin caer en un “todo junto”, manteniendo una heterogeneidad. Los dos quieren salvar la heterogeneidad, aunque tomen caminos distintos y uno acuse al otro de tomar el mal camino. La manera que yo tengo de dar cuenta de esto es la idea de espesor, de que puede haber cierta relación que no es ni de gran homogeneización ni de gran distancia. Efectivamente, es ahí donde estoy parada y donde estoy buscando.

—Mencionaste anteriormente el tema del dualismo y de cómo no tendría sentido una mera inversión del dualismo alma/cuerpo. ¿En qué sentidos pensás que seguimos siendo dualistas?

—Todo el tiempo. Como decía antes, tengo la gran sospecha de que seguir hablando de “el cuerpo” es una forma de seguir siendo dualistas. Entonces, estamos en grandes problemas porque a la vez estamos atravesados por esa inquietud de la invisibilización del cuerpo. Yo no creo que se trate de volver visible el cuerpo: los cuerpos siempre fueron muy visibles; si lees Descartes, el cuerpo está muy presente. Y, por otro lado, sospecho mucho de los grandes anuncios de no-dualismo. “No, yo hago un trabajo integrador”, por ejemplo. El otro día hablaba con una mujer que toma seminarios conmigo y que decía que ella sospechaba mucho de la palabra “integración”, que se usa mucho en trabajos psico-corporales. Y efectivamente, me parece que la solución no es *ni* la inversión de la oposición *ni* la integración “en un solo *coso*”, sino una exigencia de complejidad de pensamiento, que es pensar en términos de relación de relación. A eso no estamos acostumbrados, nos falta producir eso. En el mundo de la danza se dan típicamente estos anuncios de trabajar integradamente, y después en el momento de dar cuenta de la experiencia, se dicen cosas

como “eso lo hizo mi cuerpo, yo había dejado mi mente en el vestuario”. Y volvemos a caer en el dualismo, porque necesitamos dar cuenta de estas experiencias, pero a lo mejor no hicimos el trabajo de elaboración conceptual que nos permita dar cuenta de lo que está ocurriendo. Por eso, me parece que es un trabajo largo y complejo: a ver qué tipo de relación de relación produce tal pensamiento-práctica, tal obra, qué me pasa cuando estoy frente a esta obra, de qué manera estoy siendo tocada por esta reconfiguración de cierta relación de la relación, y no por qué tocó mis sentidos, o mi carne, o mi cuerpo, o mi entendimiento. Vivimos en medio de una producción de series de regímenes distintos de todos estos estratos, vivimos en esa relación entre esas relaciones. Creo que hay mucho trabajo por hacer en este sentido.

—**Es una concepción que heredamos y es muy difícil desarraigarla.**

—Pero a la vez, sabemos que *ni* la gran unión, *ni* la gran inversión van a funcionar. Eso lo sabemos. Nos queda todo lo demás para producir y para intentar. Y hay un montón de momentos en los cuales ocurre, lo que no tenemos es maneras de dar cuenta de eso, y de ponerlas en circulación desde ese lugar. También porque los modos de circulación de esos saberes, de esas experiencias y de esas prácticas están muy divididos: *o* escribís un artículo, *o* hacés una práctica artística, etc. Esa repartición repercute también en el modo de circulación de los conocimientos, de las prácticas, de las experiencias, que sí provocan separaciones y clasificaciones. Lo que nos toca es seguir navegando, con estos dos escollos, uno siendo que vamos a poder dar cuenta de absolutamente todo y encontrar un sistema perfecto que se aplique a esas prácticas y a esas experiencias, y otro que sería el del gran misterio: no se puede decir nada, nunca vamos a poder contar nada, es un gran misterio intocable, inabarcable, y me parece que eso es muy peligroso también. Tenemos estos dos escollos, y tenemos que inventar brújulas, inventar maneras de alimentar esas brújulas entre esas experiencias y esos conceptos.

En octubre de 2013, Bardet participó en Buenos Aires del equipo local de *Alrededor de la mesa*, experiencia presentada en el marco del IX Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). Basado en una propuesta de Loïc Touzé y Anne Kerzerho, se trata de un proyecto itinerante difícil de describir. En primer lugar, se elige la ciudad —antes de Buenos Aires, ya había sido llevado a cabo en Berlín, Nantes, Leuven, Atenas y Estambul, entre otras ciudades. El equipo internacional, formado por las compañías ORO-Loïc Touzé, Cati y Taldans (Estambul), y Kom.post (Berlín), viaja a dicha ciudad y se arma allí un equipo local. Entre ambos equipos, convocan a doce personas de diferentes disciplinas, oficios o profesiones: los *speakers*. Se reúnen durante dos o tres encuentros, y en un trabajo conjunto entre los integrantes del equipo artístico y los *speakers*, se va moldeando un *speech* de exactamente doce minutos, en el que los invitados hablan sobre su práctica, sobre sus hábitos, sus gestos y sus saberes corporales en torno a lo que hacen cotidianamente. El día de la performance, hay ocho mesas —con lo cual, en cada *round*, cuatro *speakers* están “off”. Los integrantes del público se sientan en la silla que encuentren, siempre alrededor de una de las mesas. Cuando todos están sentados, un integrante del equipo local va hacia cada una de las mesas, coloca la mano sobre ella y explica la consigna: cuando se dé la señal, el *speaker* hablará durante doce minutos, luego habrá once minutos para preguntas, y luego rotación azarosa de todos los participantes. En total, habrá tres rotaciones, y luego se abrirá un espacio no pautado para bailar o discutir con música y algo para tomar. Al finalizar la explicación de las consignas, todos los miembros del equipo miran a un integrante del equipo internacional, que da una señal sonora. En ese momento, levantan las manos y comienza el tiempo. A los doce minutos, el sonido se repite y se pasa a las preguntas. Transcurridos otros once minutos, el sonido indica que los participantes deberán cambiar de mesa.

El resultado de este experimento es una interesante puesta en juego de saberes del cuerpo, una circulación de saberes en torno a la ciudad y a los oficios, y una vivencia colectiva en la que los límites entre teoría y práctica, percepción y acción, y saberes

“especializados” versus saberes “técnicos” se desdibujan a cada momento. Asimismo, se busca construir posteriormente una suerte de mapa sensitivo que revele la singularidad de cada territorio con sus saberes corporales, y al mismo tiempo poner en relación los mapas de las diferentes ciudades, trazando lazos y creando interconexiones. En la edición local hubo, entre otros *speakers*, un taxista y actor, una clown y traductora, un fotógrafo, una cantante y un sombrerero.

—Recientemente formaste parte del equipo local de *Alrededor de la mesa*: ¿lo pensaste en términos coreográficos?

—Cuando decidí montarlo acá, mi manera de ver el proyecto fue justamente un modo de hacer circular eso de lo que veníamos hablando: un dispositivo de no-separación —una manera en la cual se producen, se ponen a circular estos saberes corporales, estas miradas, estas atenciones, en un formato que los convoque de nuevo en su modo de presentarse. Me parecía una manera de puesta en circulación de preguntas que emergen del campo de la danza, en un sentido no dualista, de una manera muy simple, sin hacer de eso ni una teoría ni una representación. Lo pensé más así que como una forma coreográfica.

—Ya que hablábamos de Rancière, aparece también en tu libro fuertemente la cuestión de la democratización. Y en *Alrededor de la mesa* eso se ve claramente: la visibilización de saberes del cuerpo, saberes en torno a la ciudad. En ese sentido, me parece muy fuerte la apuesta política de una repartición de lo sensible.

—Me parece que está esa idea de tomarse el tiempo para ejercer esa actividad de escuchar, para abrir, para que se tome el tiempo de escuchar. Eso me parece vinculado con lo que veníamos hablando. Reconocer que eso lleva tiempo, y que a la vez es muy simple y muy pequeño. Hay algo de esa simplicidad que es solo disponer de un momento para ejercer esa escucha e ir pasando de una mesa a la otra de manera un poco aleatoria y escuchar a los que están hablando. Por supuesto, también está muy fuertemente en el proyecto la idea de que

los saberes, ese desarrollo de cierta atención, de ciertos gestos, de cierta manera de escuchar, de oler, etc., no les pertenece en exclusividad a los bailarines o a los artistas. Esa es una apuesta muy fuerte del proyecto. También existe ese lujo de la fábrica de la mirada y de la sensación dentro de otras tareas y de otros oficios, y el desafío del proyecto fue pensar de qué maneras se podía hacer visible eso.

—¿Cómo fue la experiencia de preparación?

—Para mí, la parte más importante fue todo el momento previo, entre el equipo que se construyó acá y esos visitantes que vinieron a transmitirlo, en el que contactamos gente que podía venir a contarnos sus gestos, su saber sensible dentro de su propio oficio. Y tuvimos dos o tres encuentros, donde se armó una manera de co-construir un relato. A partir de estas conversaciones, se co-elabora un relato, pero no en el sentido de ir guionando — como que nosotros tendríamos una partitura, y cada uno tiene que entrar en determinado momento—, sino que realmente no sabemos de antemano qué va a surgir de ese encuentro. Entonces, se trata de escuchar a alguien hablar y decirle lo que nosotros escuchamos de lo que está diciendo.

—¿Y había un ida y vuelta, en el que ellos también producían a partir de lo que ustedes les devolvían?

—Cada uno tiene una relación con su oficio; algunos querían defender su manera de hacer su oficio en contraposición con otras maneras. Y todo esto fue desplazándose en el transcurso de los encuentros.

—Uno de los *speakers*, Mario Vidal, decía al principio que no le gustaba su oficio de taxista y que a medida que fueron transcurriendo las reuniones fue cambiando su mirada...

—Eso, por ejemplo, es muy importante, porque su oficio tenía una parte que le gustaba y otra que no. Habría que preguntarle a él, no sé si le terminó gustando, pero lo que sí tuvo es una relación: prestó más atención a todo lo que hacía en ese oficio que no le gustaba, y no entró en el relato de la dominación del cuerpo en esos oficios que son duros, que son reales. Al final, no era tanto una mirada crítica contra la dominación del cuerpo en el trabajo, o todo lo que podríamos haber imaginado si hacíamos algo sobre cuerpo y trabajo, sino que fue justamente ejercer ese tipo de mirada ejercitada, ese tipo de atención sobre los propios gestos, que vuelve a establecer una relación con ellos. No por eso ahora está completamente feliz con su trabajo, no creo. Pero sí, se estableció cierta mirada *otra* en el propio oficio. No es un proceso de emancipación o de gran liberación, ni mucho menos, pero sí un suspender el tiempo por un rato y desarrollar otra relación. Eso es muy fuerte. En el diálogo, se dio cuenta de que tenía algo para decir. Para él, era la cosa más rutinaria y monótona, pero en un momento empezó a hablar de su gusto por mirar hacia el infinito, y de cómo en el taxi tenía esta relación con el ir y el viajar, sin fin. Está pensado como poner en circulación y volver visibles esos saberes sensibles que habitan los oficios por fuera de los oficios artísticos. No está pensado como el proceso individual de cada uno. Por supuesto, puertas adentro es lo que ocurre fuertemente entre el equipo artístico y los *speakers*.

—Con respecto a otra *speaker*, la cantante Miriam García, me llamó mucho la atención la profundidad del pensamiento que tenía sobre su propia práctica y su claridad para transmitirlo.

—Ella es alguien que ya tiene mucha relación con su propia práctica, porque trabaja de eso, enseña eso, y tiene una gran fineza en su mirada... Con respecto a tu pregunta anterior de si lo pensé como una coreografía, si bien no lo pensé así, hay algo que produce encanto en las narraciones, hay algún tipo de encanto que se produce en esa situación, lo más simple posible, de estar alrededor de una mesa, escuchando a alguien que cuenta algo de su

cotidiano. Y ahí hay una producción de cierto encanto, en un dispositivo muy simple, y a la vez muy pautado. Esa partitura parece totalmente arbitraria, hasta violenta, ya que indica que se habla doce minutos, se hacen preguntas once minutos y se cambia de mesa. Eso puede parecer una violencia: ¿por qué tiene que durar ese tiempo? ¿Por qué no se pueden hacer preguntas en la primera parte? Para mí, esa partitura tiene dos funciones. Primero, que en los encuentros haya una confianza en ese tercero que es la partitura. Y eso se produjo mucho en los encuentros con los *speakers*: no era que nosotros les íbamos a decir lo que tenían que decir, era que ambas partes estaban confiando. Había un acto de fe totalmente irracional en “va a ser así, va a haber tantas mesas”, en esa partitura en la cual todos confiábamos, estábamos todos en el mismo barco confiando en eso, y no en esa relación inter-individual. Esa para mí es una de las funciones de la partitura. Y segundo, produce cierto encanto. Sí está muy pensado cómo empieza, cómo apoyamos la mano sobre la mesa y cómo la levantamos, etc.; son dispositivos para instaurar esa temporalidad particular de la atención, para estar atentos a lo que está ocurriendo, y esa partitura permite ese encanto.

—Son las reglas del juego que permiten jugar.

—Sí, pero al nivel de la atención. No tanto en un juego libertad/límite, de las reglas como lo que vendría a dar libertad porque imponen un límite, que es lo que se escucha muchas veces cuando se habla del juego. Es más bien la decisión arbitraria que produce ese encanto del encuentro, ese tiempo particular.

—Encontré extremadamente preciso el modo en que describís la realidad de los movimientos virtuales en la danza: en los vacíos en el espacio, en dinámicas que prosiguen más allá de los cuerpos, elipsis que “vuelven sensibles movimientos que no tienen lugar, que no son actualizados” (209). Eso se puede ver también en *Des-articulando...*

—Es algo muy sensible y muy importante para tener en cuenta en el momento de la composición: se compone también con todo lo que no se hace, que se hace sin hacerse, que tiene efectos sin efectuarse. Ese es el lugar de la potencialidad, no como posibilidad fantasmal que se va a venir a realizar, sino como realidad concreta de ese potencial. Y es algo que yo podía venir pensando, leyendo, trabajando más conceptualmente, y que es hiper tangible. Es evidente que se puede tocar sin tocar. Esas evidencias son muy importantes a la hora de componer.

—¿Es posible que el concepto de relación gravitatoria sea tu manera de pensar lo virtual en la danza?

—Es más complejo, porque no es que la relación gravitatoria sea lo virtual, sino que en estos casos en los que se presta atención a la relación gravitatoria como relación, se produce un desplazamiento desde un cuerpo-objeto de la gravedad como fuerza aplastadora, al mismo tiempo que del cuerpo-instrumento del movimiento, y eso es lo que permite dar lugar a la virtualidad. Sería ese el camino.

© Pablo Nicolás Pachilla

Bibliografía

- Bardet, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (Occursus), trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- Deleuze, Gilles, «Los intelectuales y el poder», entrevista con Michel Foucault, en *La isla desierta y otros textos*, trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2005. 267-276.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix, *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia 1*, trad. Francisco Monge. Barcelona: Barral, 1974.
- Nancy, Jean-Luc, *El peso de un pensamiento*, trad. Joana Masó y Javier Bassas Vila. Pontevedra ; El Lago Ediciones, 2007.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rancière, Jacques, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. Nuria Estrach. Barcelona: Laertes, 2003.