
CUERPO Y AZAR EN LA DANZA DE CARMEN WERNER: NUEVAS FRONTERAS PERFORMATIVAS DEL GESTO

Leyson Orlando Ponce Flores

Universidad de Salamanca (España) - Universidad
Nacional Experimental de las Artes (Venezuela)

leysonponce@yahoo.com

Recibido: 31/07/2017

Aceptado: 8/11/2017

Para citar este artículo: Ponce Flores, L., (2018). Cuerpo y azar en la danza de Carmen Werner: nuevas fronteras performativas del gesto. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales IX*, pp. 147 - 163. Recuperado en <https://iberoamericasocial.com/cuerpo-y-azar-en-la-danza-de-carmen-werner-nuevas-fronteras-performativas-del-gesto>

Resumen: Con el presente artículo se pretende ofrecer una interpretación sobre la estética de lo performativo en el azar de la obra coreográfica *Allí donde las flores se mueren* (2016) de la madrileña Carmen Werner, directora de *Provisional Danza*, a través de la noción que sobre la teatralidad Fischer-Lichter y Óscar Cornago han reflexionado; por lo que implicará demostrar el qué y cómo de una posible poética sobre la performatividad del azar en el cuerpo y su expresión. Werner nos presenta otros referentes del cuerpo cuando hace de la danza un acto de premonición. En ese tránsito entre impulso orgánico y movimiento, una nueva sensibilidad captura ese estado ignoto de la intuición contenida en la materialidad donde el límite entre lo visible de la danza y el contenido psíquico que contiene; conjugan una teatralidad donde el gesto en su devenir roza el azar como la mejor referencia frente a otros usos e interpretaciones del proceder performativo.

Palabras clave: Azar coreográfico; Estética de lo performativo; Cuerpo; Danza Contemporánea; Coreografía.

Abstract: The aim of this article is to offer an interpretation about the aesthetics of the performative in the randomness of the choreographic work *Allí donde las flores se mueren* (2016) by Carmen Werner, director of Provisional Dance from Madrid, through the notion that Theatricality Fischer-Lichter and Óscar Cornago have reflected; and this would imply demonstrating what and how of a possible poetics about the performativity of chance in the body and its expression are present. Werner shows other referents of the body when he makes dance as premonition act. In this transition between organic impulse and movement, a new sensibility captures that unknown state of the intuition contained in the materiality of the body where the limit between the visible of the dance and the psychic content it contains; they conjugate a theatricality where the gesture in its evolution borders on chance as the best reference in front of other uses and interpretations of the performative procedure.

Keywords: Choreographic chance; Aesthetic of performative; Body; Contemporary Dance; Choreography.



Foto 1: Allí donde las flores se mueren de Carmen Werner.

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 Millares)¹

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 porque expone su proceso como implicación directa de su materialidad en el propio acto de la performatividad: una forma de exposición ontológica de la experiencia que apreciamos como conciencia de algo. En este orden de ideas, la investigadora canadiense Louppe Laurence (2011) en su texto sobre la poética de la danza refiriéndose a Wagner comenta que decía “la danza es considerada como implicación completa del sujeto en el acto. Es la dramaturgia del ser” (p. 49). Esta visión sobre la danza la hemos observada potenciada en una contemporaneidad que clama cada vez más autonomía en el intérprete del que ya es llamado creador. De este modo, la perspectiva abierta de una poética del cuerpo y por ende del sujeto, se desvincula de lo descriptivo siempre acompañante de las formas a priori del movimiento o la técnica de manera más formal. La danza ha venido reclamando una manifestación más intuitiva y reconocedora de su organicidad y por ende de su 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 que se aprovecha estratégicamente del azar para volverlo una categoría estética de su movimiento, sirviendo de fundamento a un complejo entramado y de sinergias kinestésicas, que nutren de consistencias compositivas su tejido o dramaturgia de su identidad.

Elaboramos de este modo nuestra interpretación situándonos en el intersticio entre lo visible de

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

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 (1984) lo declaraba 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 propios de la danza clásica, abrirían en el espectador su espectro de receptividad al volverlos co-presencias activas de la obra. En esta línea de ideas que vamos configurando sobre la idea de abierto en la obra de arte, Eco (1984) decía: "En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (p. 33).

Con esta premisa, Eco deja claro que existe un sentido originario en la obra de arte que le pertenece al autor y que ese sentido tiene una especie de clausura que no cierra del todo su significado cuando el espectador la interpreta y la convierte según su propia experiencia en su particular significado. De la misma manera, se interroga sobre la necesidad que subyace en la obra por revelarse y que de alguna manera esa abertura no es más que una invitación a diversos resonantes que habitan la memoria colectiva. Bausch por ejemplo y su complejo tejido dramático no cerraba como inicio y fin un set coreográfico, sino que dejaba entrever un pequeño hilo conductor por el que el espectador debía construir su "propia fabula" como decía. En cualquier caso, lo abierto en el arte remite a posibilidad de cambio de perspectiva, de mirada, de intervención en el espacio, pero antes de centrarnos en nuestro interés como es el cuerpo, vale destacar de Eco (1984) la siguiente cita sobre esa movilidad que podríamos inferir, es también constitutiva del azar. Lo comentaba así

Al nivel mínimo, podemos recordar los *móviles* de Calder o de otros autores, estructuras elementales que poseen precisamente la capacidad de moverse en el aire, asumiendo disposiciones espaciales diversas, creando continuamente el propio espacio y las propias dimensiones. En un nivel más vasto, recordamos la nueva facultad de arquitectura de la Universidad de Caracas, definida como "la escuela que se inventa cada día": las aulas de esta escuela están construidas con paneles móviles, de modo que profesores y alumnos, según el problema arquitectónico y urbanístico que se examina, se construyen un ambiente de estudio apropiado modificando de continuo la estructura interna del edificio. (p. 38).

Observamos como Eco sitúa la obra frente al mundo, pero nos interesa en este artículo lo que la obra puede significar para el mismo creador; es decir, preguntarnos sobre en qué sentido es obra abierta para quién la produce siendo esta observación el pase para relacionar esta dialéctica en la creación con una actividad azarosa entre la obra y su autor y que en la danza podríamos tipificarlo como instrumento en el cuerpo y como código el gesto.

Lo abierto respondería entonces a plantear enigmas en la danza para reflexionar sobre esa realidad

que contiene Por ello, el cuerpo envuelto en la performatividad que intentaremos exponer tiene la función de ser el *acontecer* de un encuentro que vivifica la relación entre ficción y realidad desde la piel como primera transparencia del azar; por consecuencia, esta danza conceptualmente nunca podría ser “correcta” en tanto apego a una estructura o a un proceder técnico. Esta nueva teatralidad, enfrenta esos límites heredados de la modernidad oponiéndose portentosamente con una improvisación abierta que mejor sería decir entreabierta en una primera instancia porque igualmente pretende una clausura que en el interprete y como esencia de su ser, no sucede. Si estructura coreográficamente implica abarcar un todo en la escena, la trascendencia de la obra tendría fundamento en dos variables que se integran como una en la performatividad; la primera, en su necesidad de ser abierta como explica Eco en tanto plurisignificativa, y por otra parte, esos impulsos orgánicos que hacen de la estructura un fraseo corporal, inesperado, por ser radical e indeterminado porque escapa de las definiciones formales y porque sobre todo, expone nuevas estrategias orgánicas propioceptivas que perciben de la realidad otras posibilidades donde el mismo danzante se encuentra inadvertido. Esa dualidad de fondo y forma en la danza es muy abstracto, ya en la experiencia del teatro Fischer-Lichte define ese “giro performativo” aludiendo a la necesidad de una nueva estética de lo performativo que pueda dar cuenta de esa transformación de la obra como acontecimiento y que a nuestro entender en Werner, se hace necesario una vuelta al silencio, a la no movilidad, a la contemplación como elementos para entender su danza particularmente tan conceptual en este solo.

Es concretamente la danza una constante actualización, una perenne investigación que siempre se percibirá como inacabada, perfectible y sobre todo enigmática. Ahora bien, estas estrategias provenientes de campos emocionales 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 que iban de la risa al llanto. La repetición gestual de Bausch por ejemplo, acentuaba los problemas del hombre de hoy desde un gesto icónico que convertía en dolor, pérdida, vacío entre tantas otras posibilidades emotivas; 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 poderosamente abierto a lo que el otro elaborase de sí, como observamos en el ejemplo de nuestra autora en Madrid. Por todo esto, la materia problemática, recae en esa captura del gesto y su mecanismo de funcionamiento, es decir, una 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*.

La posibilidad de examinar ese sentido o poética del cuerpo entreabierto lo realizaremos en la dimensión estética de Carmen Werner², y su proyecto coreográfico Provisional Danza, donde cumple

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),

lo que Valéry (1990) decía era un exceso de vida ver la danza. Con esta premisa, dibujar el camino de este arte es complejo por sus ramificaciones y por estar situada en un territorio periférico más que central, buscando siempre su eje en la medida que el coreógrafo intenta hacer más compleja su aproximación a la materialización de sus ideas como un proceso, íntimo, profundo, que comparte como vivencia y diálogo de piel, y con ello nos referimos a *polis*; es decir, una política de los sentidos y sus metamorfosis.

Según Paul Valéry (1990), la danza en ese camino, y en su eterna búsqueda era sobre todo una duda "se adentra en una interrogante ilimitada, en lo infinito de la forma interrogativa" (p. 181). Por ello, el proceso coreográfico cuando abandona las formas preconcebidas, transita el extra-límite como resonancia de estratos ignotos donde frecuentemente yacen las cosas que no se han podido expresar. De este modo, la poética de Werner como la reflexionamos sería en ese movimiento de plenitud y vida bordeando los límites donde establece un diálogo con su cuerpo bajo el signo del azar y que dilucidamos en esa experiencia un entendimiento transformador y trascendente donde convergen esas dos dimensiones, la que da cuenta de lo oculto y la de la experiencia del danzante; para ello, nos serviremos de su unipersonal *Allí donde las flores se mueren*, estrenada en Tenerife en julio de 2016 como referencia de esta relación de mundos implícito y explícito.

En este orden de ideas, el concepto de *giro performativo* que Fisher-Lichte (2011) reflexiona como la transición de lo semántico a lo performativo lo plantea como una transfiguración que vendría a ser para la danza la encarnación de las ideas en movimiento y que ella explica en la experiencia del teatro. Esa noción nos brinda importantes datos para examinar este proceso sinérgico que se da en la acción, ya que esta investigadora alemana analiza el carácter hermenéutico del teatro, pero advirtiendo que esa relación de la palabra y el cuerpo es una relación a priori de ilustración o interpretación del texto que debe ser trascendida a lo performativo como un acto de vivencia y de relación sinestésica promoviendo una nueva sensibilidad. En este orden de ideas, Werner en escena, materializa el movimiento como un trance porque la acción no sigue a una idea y tampoco la idea al movimiento. Lo que es claro es que existe una forma de consciencia superior a la idea y el movimiento que inunda de impulsos al cuerpo como ente vivo, algo así como un abrir de las sub-cortezas cerebrales para que interactúen campos racionales con los instintivos si lo enfocamos desde las neurociencias. Eso es el azar en su danza, un estado de consciencia inalcanzable para un aprendiz porque es un asunto de experiencia, tiempo y sabiduría necesarios para poder tener la capacidad de gestualizar el signo y sobre pasarlo a otro plano que tiene que ver más con identificación y vivencia del gesto.

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 según Fischer-Lichte (2011) llamaría "acontecimiento escénico" por "realización escénica" (327). Para introducirnos en el problema de esta captura semiótica primero y performativa después, dos interrogantes claves son necesarias para acercarnos a la esencia de esta poética del

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.

acontecimiento: 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, y como consecuencia de la primera, el cómo trasladar ese gesto al cuerpo que esta intentando recuperar su valor ontológico como organismo vivo, deseante y productor 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 aproximan a posibles enunciaciones que igual sirven para determinar un marco de referencia. Resulta 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 Werner, donde la categoría del azar inunda el personaje del unipersonal que referimos y que sobre la escena, se presenta como transeúnte o pasajera de mundos ilusorios, patentando frente al espectador una atracción que se percibe en el manejo que hace con lo efímero del movimiento pero dejando trazos de una repetición de los fraseos que remarcan la idea que aunque sea un movimiento repetido, nunca es igual, ya que cada repetición es única y cada esfuerzo en el sentido de Laban estará siempre cargado 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 y ese objeto de algo como sería en este ejemplo la piedra.

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 reconoce varias categorías subyacentes a su discurso coreográfico que agrupa lo intuitivo y su representación como la mejor captura de una simbiosis de cuerpo y resonancia del azar como serían las perturbaciones motrices producto de un estado de ánimo inadvertido cuando por ejemplo sentada fuma y toma una copa de vino contemplando la piedra. En ese paréntesis de tiempo y espacio, Werner se mueve en la premonición en tanto su cuerpo transita por el territorio de unos sentidos sin saber ella misma a qué se enfrenta si lo razona fuera de la obra, pero lo relevante es también identificar como traza líneas de contención de un *fluir* creativo libre y conducido a su vez. 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), fundiendo *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 otro, donde crea el sutil tejido de un experimento que da cuenta de estos tiempos y de su fragmentación.

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 *Wuppertal Tanztheater* en Alemania.

Werner organiza intuitivamente la creación coreográfica desde una periferia, donde investiga en el gesto kinestésico por sobre el gesto semiótico, porque en el ejemplo que estamos examinando, la piedra es un símbolo que se mueve con su danza, que determina secuencias, estados anímicos y sobre todo movimientos, generando así un sentido que proyecta la teatralidad de una expresión de signo y cuerpo. En este orden de ideas, esa priorización inevitablemente la convierte en una coreógrafa particular que centra su atención en lo que ese azar en la escena le podría proporcionar. Dos planos construye en este solo: el de la realización escénica, donde descansaría lo visible de la representación y, por otra parte, lo intuitivo como el territorio de lo entredicho. La suma de todos los elementos presentes delimitan como materiales el espacio, crean geometrías para los desplazamientos que al final de todo es lo importante, lo que la mueve entre esos objetos que tiene en su psique alguna reminiscencia con su infancia y sus padres pero no es lo importante sino la metástasis de esos recuerdos que se tensan entre los elementos de la obra y que por esto, sitúa al espectador en el límite entre lo que piensa, siente y observa, lo que Óscar Cornago (2005) 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 (p. 8).

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 (1972) plantea como: "la ecología de la mente y sus premisas epistemológica: recreación de la realidad y autocomprensión del hombre al que le es posible modelar la realidad que tiene frente a sí" (p. 339). Observamos como en la danza en respuesta a esa inquietud de reprogramación neurolingüística ya, por esencia, neuromotriz la convierte en uno de los instrumentos ecológicos de la mente más poderosa, porque puede mostrar que la realidad no necesariamente es como te la has planteado según tus valores y creencias. 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, como supervivencia de ideas. En este orden, Werner parte de un origen donde aparece el primer problema, su materialidad, luego una primera estructuración con pequeños referentes espaciales porque allí esta indagando en la naturaleza que la improvisación de sus movimientos maticen la idea del origen. El siguiente paso recae en la selección y fragmentación de las secuencias, como el proceso de edición más íntimo que tiene el creador con la idea original en donde todo es un tránsito al borde de la incertidumbre. Y todo esto, como orden, no contradice la condición para que el azar aparezca, porque ante todo, es un recurso escénico que Werner ha incorporado como categoría estética en su discurso. Luego de todo este proceso, vendría el misterio del arte, el que sitúa al creador nominando lo que ha seleccionado, dejando abierta siempre esa posibilidad de clausura inconclusa. De cualquier manera, el azar es la asimetría de la simetría creada en el estudio por Werner, por lo tanto deriva de un origen y ha pasado por un orden y nominación, por ello, cuando surge no es caos, sino asimetría de su discurso en el ejemplo de su solo coreográfico.

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 José Finol (2015) quien comenta que "el cuerpo, muy a su pesar, significa en sí mismo y en el conjunto de sus relaciones en tanto universo de organización" (p. 41). Podríamos considerar del mismo modo que si en ese *vacío* lo intuitivo es subyacente a la materialidad de la obra escenificada, tal como Cornago (2005) 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 implicará tener presente como presencia y no como orden la reciprocidad que intuitivamente establece con su obra, su cuerpo y la audiencia como el *hacer* intrínseco de la propia experiencia. Eco (1984) alude a la poética como el necesario modo de hacer por la que a veces la estética en su concepción teórica no precisa y Laurence Louppe (2011) dice: "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" (p. 27). 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 por quién observa la danza. Por ello, la idea del azar se opone a todo valor estético y estático, así como al orden lógico del movimiento.

Por ello, la idea del azar se opone a todo valor estético y estático, así como al orden lógico del movimiento.

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, existen dos aspectos relevantes en la teatralidad actual. El primero; llevado a cabo por la bailarina *poli-desdoblada* siendo para el *otro* espejo para convertirlo en sujeto activo en el proceso performativo de ese diálogo que es abertura del cuerpo en la actividad del espectador planteando a la realidad el problema de una resignificación del mundo en una compleja relación de interpretaciones. Lo que más allá de la estética tradicional de la danza, podríamos hasta considerar acontecimiento ético porque el que observa es, en esencia, el que completa el círculo de un entendimiento más allá de lo representado y donde es preciso tener presente que en ese círculo de comprensión, el cuerpo entreabierto es un demiurgo de ese observador transitando entre categorías que aluden a un orden y un equilibrio que definen una noción particular de belleza necesaria para el alma como instrumento para seguir viviendo una realidad abrumadora. Señala Cornago (2005) que: "Detrás de estos acercamientos subyace la necesidad 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" (p. 5). 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, mientras matiza con su movimiento.

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 que luego vuelve movimiento; de este modo, el azar funcionaría como un estatuto impenetrable a la razón lógica porque primero reacciona el movimiento al pensamiento que condiciona. Lo que genera la sabiduría de un creador con senda experiencia. Cuando nos interrogamos sobre cómo puede modelar el pensamiento que decimos es posterior al movimiento, observamos que es modelador porque cumple sólo el control de lo que se ha planteado como diseño en el espacio y tiempo, no posee una conciencia y 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 George Didi-Huberman (2008) 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 (pp. 116-117).

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 teatralidad, Cornago (2005) 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" (Deleuze, 1971, p. 327). En este sentido, Cornago se centra en la obra de arte, como toda aquella que contiene la necesidad de una presencia, pero en nuestro análisis, nos interesa esa otra teatralidad que sucede entre el autor y su cuerpo como es nuestro caso. Nos preguntamos si estas características que plantea Cornago pueden servirnos de referencia cuando examinamos entonces una teatralidad que no requiere el observador externo sino al sí mismo que se observa como lógica secundaria del cuerpo reaccionando a impulsos ignotos a la inteligencia racional. Lo que si es claro que lo procesual, lo efímero y el cuerpo son esenciales en las artes vivas, más no el otro en esta fase de creación y no por eso dejaremos de hablar de teatralidad porque existe un diálogo entre dos dimensiones donde el cuerpo es el plano por el que pasado, presente y futuro conforman una teoría de la sensibilidad.

Ser espectador de la obra de Werner, y haber sido invitado crítico de sus ensayos, y haberla dirigido coreográficamente en 2015 en Caracas, con un proyecto titulado *Mujeres de Fuego*, justifican esta

aproximación 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 (2005):

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. (p. 7).



Foto 2: *Allí donde las flores se mueren* de Carmen Werner. Tomada de la web Provisionaldanza

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. De este modo, el azar es 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 este modo, nos 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. La dimensión de esta danza en el azar vuelve al cuerpo un ente entreabierto porque también trasciende su semioticidad, debido a que el azar no permite que el símbolo sea perdurable sino vivible, por ello 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 siempre cambiante. 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 poética 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, la manera en cómo se comporta sensorialmente y corporalmente ese saber en el cuerpo danzando, nos conduce a 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".

¿Se puede codificar el azar en la danza?

Iniciar con la interrogante del presente apartado 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 (19 de agosto de 2015):

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.

La obra coreográfica requiere de autenticidad y esto en Werner es el intuitivo devenir de su poética. 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. En tal sentido, Plessner (Citando por Fischer-Lichte, 2011) 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 (p. 158).

Igualmente la revisión que sobre lo performativo Fischer-Lichte (2011) 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 (2011) 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 (2006). 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. Comenta Fischer-Lichte (2011):

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. (pp. 73-74).

Otra condición del *acontecimiento escénico* radica en que como elemento ritual su efervescencia es efímera y ya sobre este enfoque Pfister (1988) 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 (Pfister, 1988). 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 atrapado en su ilusión porque lo ha atraído a su mundo de referencias. Según Cornago (2006): “la ilusión teatral se va a construir sobre el propio mecanismo escénico hecho visible como maquinaria de artificios, y no sobre la referencia a una realidad exterior (representada)” (p. 75). No hay complacencia en *Allí donde las flores se mueren*, a la manera como Artaud (1964) 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.

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. “La poética resuena en los imaginarios” (Louppe, 2011, pp. 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.

A propósito del *Ángelus Novus* de Paúl Klee³, 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 más 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*.

3 “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener 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 incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible 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, 2008, p. 310).

Conclusiones

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 hiper-teatralizada por sus modos y funcionamientos, la posibilidad de plantear una danza que recupera su gesto esencial de esa teatralización o dramaturgia hermética que han hecho de las artes vivas un asunto de vacía visibilidad. En este sentido, su relación con su cuerpo y su movimiento, es de total convivencia con un respeto por el arte que la anima a ser honesta con la emanación y encarnación de sus gestos. Una poética del cuerpo entreabierto, sería entonces, una manera de llevar a cabo ese proceso de teatralidad transitando el rito de una cotidianidad y repetición de ensayos nunca iguales, una agrupación de elementos que configuran una signicidad para ser transformada luego a la performatividad que se genera en la comunión entre el creador y su creación, por ello, se puede observar en la historia de la danza y en disímiles geografías, creadoras y creadores que en esta línea han irrumpido las fronteras a por una nueva sensibilidad. En esa perspectiva, variadas son las categorías que bajo lo entreabierto subyacen como procedimientos que articulan una estética del cuerpo. Han sido por ejemplo la fuerza de lo imaginario germánico en Wigman, la geometría del sentimiento en Laban o la premonición en Jooss quienes abrieron ese horizonte en lo que sería hoy el Tanztheater alemán como el movimiento más representativo de la danza y el teatro como unidad, o la no intencionalidad y abstracción pura del gesto de Cunningham, o los volúmenes en el espacio de Nikolais en Estados Unidos, o la rebeldía del cuerpo de Julie Barnsley en Venezuela, entre otros, y lo que sería nuestro ejemplo, Carmen Werner y el azar coreográfico en España. Por todo esto, el azar al que nos hemos referido como categoría en esta autora y su capacidad de atracción en el observador, sitúan su propuesta como una actividad que se separa de lo estético para abarcar lo ético, porque Werner, dialoga sobre la existencia con su movimiento, se pregunta sobre qué valores nos han inculcado y no para rebatirlos, sino replantearlos como una danza que observamos que ya no ilustra la realidad, sino que la interpreta desde la misma incertidumbre por la que todos estamos sujetos a ella. En este punto, Werner nos aproxima al sabor y saber que encierra lo inadvertido del gesto como plenitud y sosiego.

Referencias

- Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bateson, G. (1972). *Pasos hacia una ecología de la mente*. (Trad. Ramón Alcalde). Buenos Aires: Editorial Lohle-Lumen.
- Benjamin, W. (2008). "Para una crítica de la violencia", *Sobre el concepto de historia*. Obras II/1, Madrid: Abada Editores

Cornago, Ó. (2005). "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad", en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, No. 1, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 1-13.

Cornago, Ó. (2006). "Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea", en *Iberoamericana 6*, No. 21, p. 71-90.

Deleuze, G. (1971). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral.

Didi-Huberman, G. (2008). *El bailar de soledades*. (trad. Dolores Aguilera), Valencia: Pretextos.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. (trad. Roser Berdagué). Barcelona: Planeta De Agostini.

FINOL, J. E. (2015). *La Corposfera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: CIESPAL.

Fisher-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. (trads. Diana González Martín; David Martínez Perucha). Madrid: Abada Editores.

Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. (trad. Antonio Fernández Lera). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Paolillo, C. (19 de agosto de 2015). Discursos de maestros. *El Nacional*, 19 agosto 2015. Recuperado en: http://www.el-nacional.com/noticias/historico/discursos-maestros_50280, noviembre 2017.

Pfister, Manfred. (1988). *"The theory and analysis of drama"*. Cambridge University Press, pp. 13-39.

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

Disponible en línea.

Provisional Danza. *Carmen Werner*, Recuperado de: <http://www.provisionaldanza.com/>, noviembre, 2017.