



**INTERROGAR
EL
ACOMPAÑAR**

Carolina Campos

ACOMPañAMIENTO

Por *acompañamiento* entiendo un conjunto de prácticas que incluyen la mirada externa, la asistencia a las artistas, la dramaturgia, la amistad y el compartir afectos comunes. También el trabajo de puesta a punto de los materiales en los ensayos, los procesos pedagógicos y de tutoría, la orientación, el apaciguamiento de las crisis, la acogida de las artistas por parte de la institución, la escucha y la participación. La palabra *acompañamiento* es la que utilizo para definir lo que hago cuando me encuentro con artistas de la danza en creación. Desde mi punto de vista el *acompañamiento* es una acción que se basa en la actividad de la mirada como portal de la percepción, de la atención, de las sensaciones, de los afectos y de la lógica, para poner en práctica el pensamiento crítico.

Acompañar una creación es asistir a la pérdida, a la desaparición de los virtuales que no se activaron, a los restos que no llegaron al objeto compartido con el público. Un evento artístico es un cuerpo que lleva vacíos entre sus volúmenes. Estas son las huellas entre las formas con las que intento entrar en conexión. Es un trabajo de duración, de memoria y fantasmagoría. Es un ejercicio de desprendimiento. Es relacional. Una experiencia impermanente y llena de variables.

Lo que pretendo con este conjunto de reflexiones sobre el *acompañamiento*, no tiene nada que ver con universalizar algún tipo de mirada sobre las obras (como un ojo externo que “sepa” o que diga “cómo se hace”), ni con una fórmula extrínseca a los procesos. Lo que pretendo aquí es compartir algunas preguntas y conocimientos que surgen desde las entrañas de las creaciones, desde una perspectiva situada, e identificar los efectos de mi práctica en los procesos que sigo.

Cuando me llaman para acompañar una creación, una de las preguntas más frecuentes es **¿cómo quiero aparecer en la ficha técnica?** Esta pregunta se suele hacer después del trabajo. Mi papel varía entre dramaturga, ensayadora, co-directora, tutora, amiga que observa un ensayo, mediadora, apoyo dramático, mirada externa, acompañamiento artístico... Al no definir de antemano

un papel estricto, nos permitimos experimentar y ajustar mi posición en función de las necesidades del proyecto, los artistas y las obras. Sólo puedo hacer esta reflexión desde la experiencia. Fue después de haber participado en innumerables proyectos, con distintas temporalidades e intensidades de presencia, cuando llegué a comprender el valor de este tipo de indefinición.

La trayectoria de las acompañantes es errática y probablemente poco lineal. Es habitual estar en diferentes procesos al mismo tiempo y no experimentar la totalidad de la construcción de una experiencia artística. Desde mi punto de vista, ahí radica la especificidad y la potencia de este oficio. Se encuentra en la naturaleza del *acompañamiento* la parcialidad, la ausencia y la invisibilidad.

La parcialidad no significa desconsiderar la totalidad del proceso, sino ejercer una mirada neumática que ayude a respirar al proceso, a poner en perspectiva a las acciones. La ausencia no significa no estar presente, sino saber estar ausente, entender que a veces un buen día de trabajo es cuando nos limitamos a observar y dejamos que el curso del ensayo siga. La invisibilidad no se refiere a una no existencia, sino a una forma de no atropellar el proceso del autor y no reclamar el protagonismo. Un *acompañamiento* exitoso no deja un gesto visible, una marca que se ve disociada del objeto. Cada proceso de creación tiene su propia topografía, sus formas de hacer, sus tiempos, sus centros y sus periferias. Sería imposible arbitrar un sentido único y coherente para los procesos en los que he estado, y mucho menos para lo que considero la labor de *acompañamiento*.

Este texto también pretende ser una creación, un mundo que invento a partir de lo que aparece entre mí y los mundos que visito. Se trata de cosas que me afectan en la práctica de acompañar a otros artistas. Tratando de trazar dos líneas erráticas y no lineales; la de los procesos de creación y la del *acompañamiento*, varío la escritura entre ejercicios, descripciones, recuerdos, formas de hacer y reflexiones. Tal vez una idea que

presento al final del texto pueda servir para el inicio de algún proceso, o una pregunta que formulo en el medio pueda haber aparecido al principio de otra colaboración con alguien. Esto refleja precisamente la misma práctica que ejerzo cuando me encuentro en una “situación de acompañamiento”, en la que los tiempos se confunden, los afectos se mezclan y las perspectivas dan un vuelco.

Una de las primeras reflexiones que se me ocurrieron al iniciar esta investigación fue hasta dónde debía llegar con la exposición de los procesos de creación de las artistas a las que acompaño. Con cada frase que escribía, sentía que estaba contando un secreto que no era mío. Cada vez que intentaba describir el proceso de un artista me preguntaba: **¿eso me concierne?**

El momento de la creación es un lugar frágil y vulnerable. Se me invita a participar en él a partir de la confianza y la total disponibilidad de las artistas para exponer y compartir conmigo sus conflictos, sus obstáculos y sus dudas. La idea de la propiedad acabó atravesándome a lo largo de este proceso y preguntas como **¿qué es nuestro? ¿qué es mío? ¿qué es del artista? ¿de qué me autorizo a hablar?** despertaron mi interés por notar lo que está en el medio, entre lo que es mío y lo que pertenece a otros. Estas brechas que se crean entre las cosas acaban produciendo tecnologías de encuentro que van más allá de la idea de propiedad. No me refiero aquí a los intentos de horizontalizar las relaciones dentro de la creación, sino de ocupar posiciones distintas pero que pueden moverse, que transitan entre los acontecimientos vividos colectivamente. No me convierto en creadora, sino que al mismo tiempo que acompaño, estoy creando junto, y mientras creamos, co-imaginamos un espacio común.

En este sentido me interesa todo lo que está más allá del privilegio de los espacios donde se presentan las obras: entre el estudio y el público; entre los materiales artísticos y las exigencias de los teatros e instituciones que acogen las obras; entre los tiempos y los espacios; las valoraciones y las decisiones; los afectos y la posibilidad

concreta de compartirlos con otras personas.

Este lugar entre las cosas me interesa en términos sensibles y, por tanto, políticos. En nuestras pequeñas comunidades, -universos artísticos en el campo de las artes experimentales y precarias - hay que hacer demasiados esfuerzos por preservar la existencia de funciones que tienen que ver con la colaboración y no sólo con la autoría. La sustentabilidad de estas posiciones menos centrales y definidas es cada vez más difícil e improbable en un mundo que fomenta la hiperproductividad, la eficiencia, la velocidad y la hipervisibilidad. Además, parte de mi universo de colaboraciones son artistas que no tienen la posibilidad de presentar sus obras muy a menudo, que se mueven de residencia en residencia, de convocatoria en convocatoria, inventando formas de sobrevivir y mantener vivas sus prácticas artísticas. En estos casos, los procesos son tan importantes o más que los momentos de intercambio con el público. Esta forma de hacer arte condicionada por las lógicas del mercado mantiene en sus comunidades temporales e intermitentes, conocimientos y formas de hacer que no siempre se hacen visibles. También es un objetivo de este trabajo observar la red de producción de conocimiento que está enredada a las obras, y que sostiene lo que llamamos investigación artística.

ACOMPañAR ES VISITAR

Cuando acompaño un proceso de creación sostengo dos estados de presencia simultáneos, el de la intimidad y el de la otredad. Asocio este ejercicio al **gesto de visitar la casa de alguien**. Es como si pudiera presenciar y mezclarme con los detalles más íntimos de la persona que vive en esa casa - la organización y elección de los objetos privados, la desorganización, las huellas de la noche anterior, los libros que le gustan, su historia, sus planes de futuro, sus descuidos -, pero al mismo tiempo estoy de paso. Como *visitante*, altero y alteramos las presencias que allí habitan.

La *visitante* es una entrada, un encuentro y un estado de movimiento. Conserva la capacidad de involucrarse sin perder la distancia. Crea vínculos, intimidad, deja huellas, abre espacios y se despide con la posibilidad de volver. La *visitante* es la que reconoce restos de pasados a los que no tuvo acceso y prevé futuros en los que no estará. Aporta una mirada fresca, oxigena la rutina, abre las ventanas, deja entrar luz, entra apasionadamente (y no siempre) se desprende abandonando el lugar.

Puede ser rápida, puede durar toda la vida, puede ocupar más o menos espacio. Una visita puede ser un paso fugaz, funcional, furtivo, pragmático, como el de alguien que va a instalar un equipo y explicar su funcionamiento. O una especie de amiga íntima, que deja algunas preguntas, da algunos consejos y abraza al salir. Hay una *visitante* que llega, reorganiza los armarios, limpia el suelo, pone música a todo volumen y deshace algunos viejos hábitos. La *visitante* nunca se va igual que llegó, se lleva un poco de ese lugar, y en ese tránsito entre mundos crea

un cuerpo hecho de otras.

En ningún caso nuestra forma de mirar (y ponernos en relación con) las cosas, está libre del cuerpo que llevamos: de la historia, la formación, la condición geográfica, el género, la clase o la raza. Mi ejercicio cuando visito mundos que no son los míos es “**des-obviar**” la forma en que mi visión se acomoda a ellos. La palabra “**curiosear**”, que tomo prestada de Silvia Rivera Cusicanqui, me ayuda en el **ejercicio de desneutralización de la mirada** y activar un régimen de atención que me haga disponible para el encuentro. Según Cusicanqui, curiosear tiene que ver con una mirada que habita la contradicción. Una mirada que se pone a disposición para investigar (en el sentido de reparar, aceptar el vacío, desfragmentar las imágenes, poner en cuestión lo que creemos ver) y comunicar (en el sentido de la amistad y la ética con quienes nos leen o escuchan). Activar este ojo que “curiosear” es un primer paso para crear una identificación con lo que veo y desactivar la soberanía del “yo”.

La *visitante* promueve una promiscuidad entre mundos creando redes invisibles de herramientas, ficciones cruzadas, hechizos y encantamientos como formas de trabajar y compartir. Pero a pesar de ello, conoce la importancia de preservar la integridad de cada encuentro, de activar la escucha para comprender las singularidades de cada casa y poder entrar en relación con ellas. Sin este tipo de sentido común de los encuentros, la visitante puede ser una intrusa que impone su camino en un mundo que no conoce, que quiere dejar su huella en ese lugar a toda costa. Una visitante que dice cómo deben ser las cosas sin darse cuenta de cómo están siendo, que no se abre al encuentro y se impone - proyecta sus deseos personales y quiere dejar su huella -, no es una visitante, es una colonizadora. Visitar es ser consciente de una perspectiva.

PREGUNTAS QUE ME ACOMPAÑAN

A veces las pregunto en voz alta, a veces no. A veces empiezo por la mitad, pero nunca deo de revisarlas todas.

¿Cuál es la pregunta que mueve la creación?

¿Cuál es el gesto para esta pregunta?

¿Cuál es el lugar para este gesto?

¿Cuál es la presencia en este lugar?

¿Cuáles son los ritmos de esta presencia?

¿Cuál es la duración de estos ritmos?

¿Cuál es la invitación para esta duración?

¿Qué preguntas se abren en esta invitación?

CUANDO LLEGO AL PRINCIPIO

Incluso antes de que la artista entre en el estudio, ya existe en potencia un mundo por venir. Por *mundo* me refiero a cualquier insurgencia. Puede ser monumental o microscópica. Puede durar un suspiro o toda una existencia. Un *mundo* se da cuando un conjunto de cosas en relación adquieren algún tipo de materialidad. Un *mundo* tiene más que ver con una clarividencia, un sentido del territorio. Un *mundo* tiene su propio vocabulario. Un *mundo* es una convergencia de fuerzas y una promesa de ocupación.

Cuando llego *al principio* todavía no hay suelo, a veces no hay cuerpo, no hay materia organizada en el tiempo y el espacio. Cuando llego *al principio*, me encuentro con un terreno lleno de preguntas, inquietudes, proyecciones, ganas de mover algo del lugar. Hay una agitación de cosas que se afectan mutuamente. Son estados de asombro, impulsos de alegría y violencia, son inquietudes que las artistas comparten conmigo a través de palabras, imágenes, otros artistas, estructuras posibles, textos, conceptos, sensaciones.

Algunas artistas comparten conmigo una nube de deseos difusos entre posibles preguntas, gestos, ritmos, lugares, presencias. Si alguien me dice, por ejemplo: “Me interesa trabajar sobre el deseo y el erotismo, el universo del cuerpo gay desnormalizado, las figuras animales que reclaman estos imaginarios”, entiendo que hay una pregunta definida, un afecto que late en carne viva. Pero si alguien me dice “me imagino un cuerpo vibrando y soltando su carne cada vez más a medida que pasa el tiempo”, identifico un posible gesto. Alguien puede decirme: “Quiero que esta pieza sea como cuando entramos en una fiesta, tomamos una copa, bailamos desenfrenadamente y nos vamos”, identifico el deseo de un ritmo. O si escucho: “Imagino un lugar que transmite la misma sensación que una habitación por la mañana, con un haz de luz entrando por la ventana”, entonces percibo que hay un matiz de lugar, de ambiente. O si el artista enuncia un deseo de probar algo con el público, de ponerlo a cierta distancia, de hacer que su ojo pase de un tipo de atención a otro, entonces percibo una propuesta

de invitación. Estas primeras manifestaciones nos informan de dónde se empezará a trazar este mundo. Y, en términos generales, si serán los afectos los que informen a los modos, o los modos los que informen a los afectos. En ningún caso estas dos instancias están separadas, o dicho de otro modo, no hay organización que no exprese algo, ni expresión que no tenga su propio modo de organización. Se trata siempre y únicamente de una cuestión de por dónde empezar.

ACOMPañAR ES CONVERSAR

En general, cuando llego a ese momento de creación, la herramienta por defecto es la *conversación*. Entiendo la *conversación* como una posibilidad de amplificar, dinamizar, sintonizar y problematizar las cuestiones que rodearán la obra. Cuando hablamos, alineamos formas de abordar la traducción de los afectos, nos encontramos y desencontramos en torno a las palabras, las pausas, las velocidades y los volúmenes. La *conversación* me ayuda a trabajar en una escucha que se produce en movimiento.

Una *conversación* puede contener un protocolo formal - presentar un razonamiento de principio a fin - pero también puede estar marcada por interrupciones, por breves complementos, por confirmaciones gestuales, por desacuerdos que sólo aparecen en las respiraciones. La filósofa catalana Marina Garcés dice que pensar es aprender a respirar, que donde no hay respiración las palabras se pudren y se objetivan. Y es precisamente en la pausa de la escucha, cuando el otro habla, cuando organizamos nuestras ideas y nuestras sensaciones y tenemos la oportunidad de cambiar de dirección, de debatirlas, de complementarlas, de añadirlas, de densificarlas y de excavarlas.

A través de la *conversación* se establece un vocabulario común, desarrollando un lenguaje polisémico y amplio, donde quienes dialogan experimentan reciprocidad

y empatía. Una de las preguntas más recurrentes en este tipo de conversaciones es: “**Cuando dices tal palabra, ¿qué quieres decir?**”. Esta pregunta revela la necesidad de un conjunto de otras palabras o imágenes, que circunscriban poco a poco, un territorio común entre nosotras, pero también un territorio para la propia creación. Cuando escucho: “Me interesa pensar el universo onírico”, por ejemplo, este interés puede referirse a un conjunto de imaginarios en torno a lo imposible, o a una investigación sobre cómo opera nuestro inconsciente, o a la producción de imágenes con una estética fantástica, o a las prácticas místicas, o al universo científico, o a las imágenes del mundo que nos orbitan mientras dormimos, o, o... Por eso la importancia de reunir un conjunto de compañías en torno a las palabras que enunciamos. Palabras e imágenes que explicitan las operaciones que están en juego, así como las líneas de pensamiento que nos interesan, los universos que

queremos tocar.

¿QUÉ PALABRAS UTILIZO PARA HABLAR DE LO QUE MIRO?

Cuando utilizamos las palabras para organizar lo que miramos, para mediar lo que percibimos de lo que hacemos, para comunicar lo que ocurre entre el ojo y la acción, siempre estamos produciendo más y más imágenes. Son universos distintos que no se traducen literalmente: lo que se ve, lo que se dice y lo que sucede. El ojo necesita saber que en ese tránsito entre lo que mira, lo que dice y lo que sucede, hay comunidades enteras de imágenes que proliferan y se instalan en el espacio y en la imaginación. En este proceso de proliferación de imágenes, se crean juegos de colaboración y antagonismo. Por lo tanto, el conjunto de palabras que enuncio para informar de lo que miro nunca será neutral. Es diferente decir “creencia” y decir “ficción”, por ejemplo. Es diferente decir “dramaturgia” a decir “manejo del tiempo y del espacio”. Es diferente decir que “un cuerpo realiza una acción” o que “un cuerpo crea un espacio”. Es diferente decir “veo gente llevando leña a la esquina del espacio” o decir “veo un lugar misterioso, con un aspecto húmedo, como si fuera un mundo de trabajadores secretos”. Se trata, pues, de un ejercicio de sensibilidad y de escucha del ojo, que nunca puede perder de vista estos canales abiertos por los que circulan las imágenes. En este sentido, acompañar no implica ser poseedor de un conocimiento externo al mundo que se crea, sino cultivar y hacer proliferar un complejo conjunto de imágenes enredadas que participan en el devenir de la pieza.

Entonces, identifico la inquietud de las artistas en las capas discursivas, así como en las palabras y conceptos vecinos periféricos al discurso predominante. Me fijo en las cosas que se utilizan como portales para comunicar intereses. Siempre hay pistas que pueden aparecer en los huecos de las conversaciones, en los textos leídos, en las colecciones de imágenes antiguas, en los gestos no utilizados en otras piezas o en algún objeto que la artista lleva consigo. Es muy probable que estos portales aparezcan en algo periférico, como una forma de afrontar

las propias preguntas o la obsesión por alguna imagen, o que aparezcan en un cuaderno, en dibujos antiguos. Es decir, en la forma intuitiva en que la artista decide compartir sus intereses. Es en el esfuerzo de compartir y en los portales elegidos para transportar lo que nos afecta a cierta materialidad donde aparecen las claves de la obra.

En este proceso de encontrar portales ocultos a través de los cuales se manifiestan las potencias del mundo de alguien, voy teniendo pistas de posibles modos de trabajo. Es una especie de excavación conjunta, entre mi imaginación y la de la artista, para encontrar imágenes y crear caminos para que ellas circulen. En ese sentido, visitar un mundo que aún no tiene cuerpo es, por un lado, encontrar pistas de posibles formas de apoyar la creación, y por otro, crear estrategias para afectarme por esa constelación de afectos que no son los míos.

Iván me hace ver que los afectos pueden aparecer en la relación entre las obsesiones lógicas y la ironía.

Bruno me hace ver que los afectos pueden aparecer en una apreciación de los conceptos.

Adaline me hace ver que los afectos pueden aparecer en la agencia de asuntos.

João me hace ver que los afectos pueden aparecer en cómo se organizan las cosas.

Calixto me hace ver que los afectos pueden aparecer en la historia que atraviesa un cuerpo.

Andrei me hace ver que los afectos pueden aparecer en la materialidad del propio cuerpo.

Marcia me hace ver que los afectos pueden aparecer en las acciones.

Leticia me hace ver que los afectos pueden aparecer en la forma en que invitamos a alguien a entrar.

Julián me hace ver que los afectos pueden aparecer en la traducción de una materia para otra.

Leonor me hace ver que los afectos pueden aparecer en las relaciones íntimas y personales.

Catarina me hace ver que los afectos pueden aparecer en un universo de referencias estéticas.

Francisco me hace ver que los afectos pueden aparecer en un conjunto de intensidades que habitan el cuerpo.

Emma me hace ver que los afectos pueden aparecer en un objeto.

Marta me hace ver que los afectos pueden aparecer en una fascinación por un lenguaje que no es el suyo.

REPLIEGUE

Hay algunos afectos que no me tocan directamente o que no forman parte de las cuestiones que me mueven. Una invitación de este tipo puede ocurrir, y cuando ocurre, mi esfuerzo es, en primer lugar, dar cabida a una especie de asombro por el otro. Intento estar disponible desde la curiosidad para crear empatía, para encontrar posibles conexiones.

Busco en mi repositorio de experiencias, tanto artísticas como personales, algo que se acerque a ese universo. En algo que haya vivido en otras relaciones, en otros proyectos, que me pueda acercar a ese mundo. Es como llegar a un lugar que, siendo tan lejano y extraño, despierta una enorme curiosidad. Nunca puede ser una cuestión de gusto personal, sino de las medidas de cercanía y distancia entre los universos de cada persona, que podemos descubrir juntas. En algunos casos, puede que tenga que aceptar las distancias y dar un paso atrás, trabajar desde un *zoom out* de mi propio ojo. Entonces, **pongo mi atención** en los tiempos de trabajo, en la energía que se gasta en cada cosa, en la capacidad de la artista para desplegar sus preguntas en la acción, para crear situaciones para que las cosas sucedan.

(una danza que danza - Una danza puede que sea la manifestación de un cuerpo que se traga sus propias preguntas. Una danza es una forma de hacer. Trabajar sobre la performatividad de un cuerpo que se mueve implica plantear ciertas preguntas específicas al propio cuerpo, a sus ritmos, a su tonicidad, a sus gestos. Implica hacer un ejercicio de elasticidad con lo que un cuerpo puede en términos de movimiento. La danza surge de la conciencia de que el cuerpo produce un lenguaje; y surge del trabajo de crear su propio vocabulario. Una danza que danza no surge de una imagen que se mantiene delante de los ojos, las imágenes necesitan entrar y ser digeridas. Una imagen que entra en un cuerpo no sale ileso).

INMERSIÓN

Pero hay otros que están tan cerca de mis intereses que es como llegar a la casa de alguien y saber exactamente dónde descansar el cuerpo. En estos casos me confundo, me mezclo en el profundo mar de las inquietudes, traigo mis imaginarios al caldero de este mundo que viene. Cuando esto ocurre, todo parece más fácil, es como si creara mi propio universo, hay una especie de fluidez en las conversaciones. Así que **pongo mi atención** y mi sistema nervioso en un estado de distracción, descanso de una mirada exterior. Y suspendo el estado de retirada por un momento.

CUIDADO

Cuando la complejidad de afectos del mundo que visito me toca profundamente pero mi cuerpo no tiene la experiencia necesaria para vivirlos (por mi historia o por los privilegios que acarreo como mujer cis y blanca, por ejemplo) pongo mi atención en escuchar. Entro como quien levanta el talón del suelo para no hacer tanto ruido al caminar. En estos mundos **pongo mi atención**, en las perspectivas que están en juego para crear alianzas y alimentar imaginarios desde distintos lugares de enunciación. O simplemente escucho, busco entender desde dónde las artistas se plantean ciertas preguntas a través de la conversación, pero también estudio sus universos de referencia, acercándome a sus lenguajes. Acepto y expongo mis limitaciones y trabajamos sobre el potencial que puede haber en compartir las cuestiones del trabajo desde diferentes puntos de vista y experiencias. En este tipo de procesos, imponer ciertas lógicas de trabajo sería matar ciertas existencias, ciertas energías con las que no estoy acostumbrada a trabajar, y reducir mi colaboración a una especie de colonización de un territorio que no me pertenece.

(Una danza invisible - una danza se manifiesta en la relación entre cuerpos. Hacer danza es tener en cuenta la vitalidad de las materias, de los cuerpos humanos y no humanos en relación. Es crear topografías que muestran el tránsito de afectos entre estas materias. La danza siempre pasa por el cuerpo, pero no exclusivamente por el humano. Una danza es una agrupación de relaciones que vibran y no necesariamente un cuerpo en movimiento.)

El repliegue, la inmersión, el cuidado, por tanto, tienen que ver con las relaciones entre las comunidades de imágenes que me habitan y que habitan a las artistas. A veces no tengo forma de aportar mis propias imágenes como población a este nuevo mundo. Debo rodearlo, sabiendo que estoy entrando en una tierra extranjera. Y a veces es como llegar a una tierra fértil para mis propias imágenes. Un lugar donde puedo mezclarlas y hacer una multitud.

PREGUNTAS PARA CUANDO LLEGO AL PRINCIPIO

- ¿Con qué palabras decimos lo que nos afecta?
- ¿Con qué referencias, artistas, pensamientos, textos, imágenes queremos estar?
- ¿Qué aportamos de los anteriores trabajos a éste?
- ¿Qué otras materialidades conllevan las mismas inquietudes que las nuestras?
- ¿Desde dónde podemos mirar nuestros intereses?
- ¿Cuál es nuestro lugar político dentro de las cuestiones que nos mueven?
- ¿Cuáles son las formas de hacer lo que pensamos y sentimos?
- ¿Cómo podemos evocar ciertas sensaciones e imágenes en el espacio?
- ¿Qué sensaciones queremos compartir con las demás?
- ¿Qué ficciones queremos compartir con las demás?
- ¿Qué rituales creamos para entrar en el estudio?
- ¿Qué rutinas establecemos para iniciar el trabajo?
- ¿Responde el proceso al lenguaje (palabra, gesto, texto, vídeo) o traemos nuestros modos de hacer de trabajos anteriores?
- ¿Qué preguntas plantea este modo de hacer las cosas?

ACCIONES PARA CUANDO LLEGO AL PRINCIPIO

- Crear intimidad con los textos: dedicar tiempo a la lectura y la escritura.
- Crear intimidad con las materias: coleccionar objetos, encariñarse con las compañías que llevamos al estudio.
- Mirar hacia atrás y hacia adentro: reciclar, volver a ver viejas colecciones, viejos trabajos, viejas notas.
- Mirar hacia fuera y alrededor: prestar atención al entorno, a la calle, a la gente. Notar las cosas que te afectan y llevarlas al estudio.
- Ponerse en movimiento - Crear un lugar para que existan rutinas y rituales.
- Evocar imágenes y sensaciones: moverse entre la mesa y el espacio, entre la reflexión y la acción.
- Aceptar los tiempos muertos.
- Confiar en la intuición.

CUANDO LLEGO EN EL MEDIO

Si cuando llego *al principio* encuentro fuerzas e inquietudes aún sin forma, al llegar *en el medio* se me presentan un conjunto de relaciones que ya apuntan a alguna materialidad. Este mundo que se expresa en el gesto es un mundo que ya existe pero que aún no tiene duración, no sabe hasta dónde puede llegar ni a dónde. Me refiero al momento en el que ya hay algunos materiales y una sensación de territorio para la pieza que viene. Un mundo que ya existe y apunta a sus futuros, pero éstos pueden cambiar a medida que se desarrolla la obra.

Lo que yo llamo *en el medio* es un momento intermedio entre los afectos y la estructura de la pieza ya definida y que no llega necesariamente a la mitad de un proceso creativo. A veces el medio puede aparecer justo al principio y otras casi al final de la construcción de la obra. Hay artistas que tienen formas definidas de hacer mundos y parten de materialidades muy concretas: restos de obras anteriores, de espacios escénicos definidos, de lenguajes que se repiten. Pero hay artistas que recorren casi todo el proceso investigando cuál será el lenguaje de ese mundo. Entran en el estudio y no saben si van a bailar, hablar, mostrar un vídeo, relacionarse con objetos, etc.

Un mundo puede aparecer por la

Insistencia Traducción

Sensación

Emoción

Un mundo puede ser un lugar y una invitación

ACOMPañAR ES REPARAR

Un mundo puede aparecer en una estructura que empieza a tomar cuerpo

Un mundo puede aparecer en un dispositivo que puede ser enunciado

Un mundo puede aparecer en una colección de gestos

Un mundo puede aparecer en una acción que dura en el tiempo

Un mundo puede aparecer en un caos imagético circunscrito por algunas reglas

Un mundo puede ser simplemente saber cómo hacer

Un mundo puede aparecer en una obsesión por un lenguaje cualquier

Un mundo puede aparecer en una idea hecha

Un mundo puede aparecer en un boceto de composición

Un mundo puede aparecer en una práctica

Un mundo puede ser un lugar y una invitación

Un mundo es saber cuales son nuestras preguntas, pero no solo, es tambien saber cómo hacerlas

Si cuando llego *en el inicio*, la conversación es una de las herramientas centrales que activo; cuando llego *en el medio*, *reparar* en lo que hay y lo que podría haber, es mi principal ejercicio. El concepto de *reparar* lo tomo prestado de la Composición en Tiempo Real, una investigación iniciada por João Fiadeiro, artista al que acompaño desde hace 10 años en diferentes modos de colaboración. (*Re*)*parar*, por tanto, tiene que ver con parar dos veces para notar lo que hay. Suspender por unos momentos las preguntas “¿quién?” y “¿por qué?” y ponerme en relación con lo que veo, preguntando “¿qué hay ahí?”. Reparar es activar la percepción para las geografías que surgen de las relaciones entre las cosas. Se trata de una especie de hiperatención distraída, es decir, ser consciente de las posibilidades que sugiere el acontecimiento y, al mismo tiempo, dejarse llevar por sensaciones que no necesariamente tienen que ver con el conocimiento previo de lo que ocurre.

Pregunto, por tanto, **¿qué hay aquí?**, a cada material presentado, pero también en los eventos que se encuentran entre estos materiales. Imaginemos que una artista utiliza siempre una esquina del estudio para probar algún movimiento, regula la luz del espacio para que el resto del estudio “desaparezca”. Percibo entonces un deseo de intimidad y proximidad que está informado por un gesto distraído, casi inconsciente. Hay en ese gesto pistas sobre cómo el público puede ser invitado a la experiencia. O imaginemos que al decidir los contornos de una práctica, la negociación entre las performers es dominante en la conversación. Es posible que esta negociación sea un territorio a explorar físicamente.

Me planteo la pregunta, **¿qué hay aquí?**, teniendo en cuenta dos perspectivas: la de la artista y la de un posible público. Por lo tanto, acerco mi ojo a las entrañas del trabajo al mismo tiempo que lo distancio. Estos dos ejercicios me permiten identificar las líneas de fuerza que recorren los materiales y verbalizarlas para que juntas podamos desplegar lecturas y futuros posibles para ellos.

Para acercarme a la perspectiva de la artista, reparo en las preguntas que evocan los materiales presentados y trabajamos para confirmar si siguen siendo parte de las inquietudes iniciales. **Para posicionarme como público, reparo** en las sensaciones que estoy experimentando. Me pregunto qué atmósferas me sugiere: “Me recuerda a...”, “Siento que estoy dentro de un...”, “Es como si esto fuera...”, “Mi sensación es de...”.

Mientras entro en contacto con lo que hay en estos mundos, empiezo a identificar tendencias y a alimentarlas o proponer otras direcciones. Si identifico un **exceso de palabrería**, (por ejemplo, cuando observo que el trabajo sólo se desarrolla en el lugar de la especulación, que las artistas toman decisiones sólo en base a lo que dicen sobre lo que va a pasar sin experimentar necesariamente las cosas en la práctica; o cuando hay mucha justificación de ciertas decisiones y poca insistencia en las acciones; o cuando las acciones no están a la altura de los discursos proyectados), entonces **propongo prácticas** - ejercicios de traducción de palabras en gestos, de ideas en dispositivos - para evaluar cómo se van materializando esas palabras. En estos casos es importante insistir en las materias, en la ocupación del espacio, porque el exceso de racionalidad puede impedir la activación de las cuestiones en acontecimiento.

A veces identifico un **exceso de productividad**, un deseo de hacer constantemente que no inventa lenguaje, que no investiga. Esto hace que la gestualidad de la pieza aparezca a partir de la repetición de fórmulas que ya están interiorizadas en el cuerpo de la artista y, poco a poco, forma y contenido se convierten en instancias separadas. El riesgo aquí es transformar las preguntas, en temas que se superponen a un cuerpo construido en base a la memoria de los lenguajes preexistentes y dejar de lado la investigación de la performatividad de la propia pieza.

Propongo entonces una pausa, una vuelta a las preguntas, una reflexión sobre maneras de permitirnos que los afectos atraviesen el hacer. Intento fomentar un estado de atención en las artistas, que difunda las cuestiones del trabajo en los gestos, pero también los objetos, la espacialidad y todas las decisiones que se toman.

Por otra parte, dependiendo de la forma de trabajar de cada artista, el intento de reflexionar sobre un gesto que surge puede a veces matar la potencia de ese gesto y una improvisación basada en una pregunta mal formulada puede bloquear algún tipo de sensibilidad. Pongo mi ojo en estado de alerta, para estar sensible a las pistas que ya están ahí, en algún lugar entre las cosas, sin forzar modos de trabajar que resten potencia a los mundos que acaban de emerger.

(Pérdida de consistencia - Es una crisis artística o una inseguridad estructural que puede aparecer cuando, en medio del proceso, surge la pregunta ¿qué es lo que realmente nos motiva? quizás sea una señal de que los afectos se han quedado por el camino).

Así que, a partir de lo que veo -

Pregunto

¿es este el mundo de la obra?

Señalo

Este es un mundo posible para la obra.

Propongo

¿y si este fuera el mundo de la obra?

Y de la misma manera que las artistas lo hacen con ciertos materiales y afectos, acepto las decisiones tomadas y me desprendo de las posibilidades que he visto, para volver a re-preguntar rápidamente a lo que queda,

¿y aquí?, qué está pasando?







M - Todas las cosas tienen sobras, ¿no? Marcas de cosas que ya han pasado.

C - ¿Lo ves? ¿Crees que el pasado tiene que ver con cuánto miramos el presente? Te lo explico mejor: ¿el pasado cambia según la atención que le prestemos al mirarlo en el presente? Trataré de explicarlo de otra manera: ¿es que cuanto más miramos algo más vemos el pasado de esa cosa?

M - Parecen varios planes, uno al lado del otro, juntos. Nunca parece solo una cosa.

C - ¿Te imaginas lo que hay al otro lado?

M - Es todo muy blanco, con algunos detalles, pero es casi todo blanco. Estoy hablando del mundo... ¿Será que todas las cosas se acaban? ¿Será que existe realmente el infinito?

C - Yo pienso que no.

M - Hay un hueco, ¿ves?

C - A veces siento que me desvanezco y me confundo con ese fondo, como si fuera una figura descolorida que se confunde con el fondo

M - ¿Recuerdas la primera vez que notaste que tu cuerpo proyectaba una sombra?

C - El tiempo es una cosa extraña...

M - Mira esa línea, ¿puedes ver la línea?

C - Lo único que importa es lo que no se ve

M - Por la noche cuando cierro los ojos veo muchas cosas... me veo desde afuera

M - Imagina que el mundo era vertical y que todas las cosas que existían eran verticales, sería súper difícil caminar. Solo existiría el mundo vertical y el abismo.

C - Imaginé ahora que una persona se enamora de un reloj. No hay más jerarquía entre las personas y las cosas.

M - Veo una multitud de gente en la calle.

C - A veces veo un dibujo de un niño...

M - Cuando miras un círculo vez más lo que está dentro del círculo o lo que está afuera?

C - Dependiendo de cómo lo hagamos con la mano parece que hay la palabra PARA aquí en el medio

M - Esto podría ser un juego

C - No veo nada aquí, está un poco oscuro

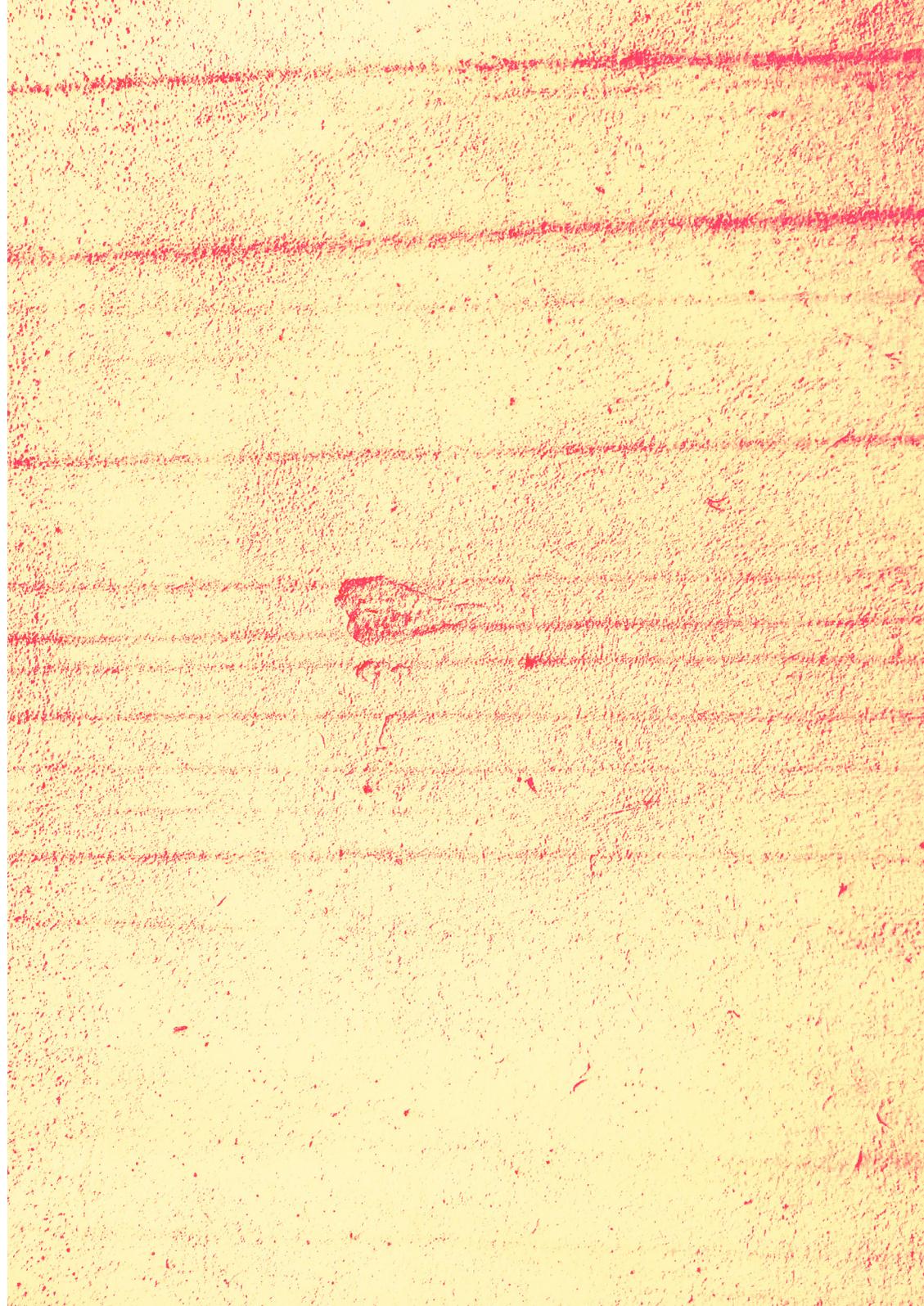
M - Me gusta ese detalle...

C - ¿Cuántas veces hay que repetir una palabra para que se convierta en otra cosa?

M - Si te golpeo con fuerza, ¿crees que tu piel tendrá una marca como esa para siempre?

C - Si te pongo así en la frontera entre el amarillo y el rosa, ¿crees que sabrás por dónde caer?... ¿Me escuchas?
M - Hum hum..... ¿Te imaginas lo que hay dentro?
¿Por dentro?
C - ¿Te imaginas que en el lugar del cemento hubiera agua?
M - ¿Y puedes cruzar?
C - Creo que sí. También puedes meterte debajo.
C - ¿Se puede cruzar?
M - Sí.
C - Sí... Y a veces una pared es solo una pared.
M - Una vez escribí una frase en una pared blanca.
C - Y en esa frase decía, pared blanca.
M - Una vez escribí una frase en una pared amarilla.
C - Y en esa frase decía, pared.
M - Hubo un tiempo en que no escribía frases en paredes... ¿Crees que al unir todos los puntos, tendríamos una especie de mapa, y luego podríamos seguir ese mapa y ver dónde terminamos?
C - Terminaría allí en ese agujero marrón. ¿Ves ese agujero? El que se parece a una chica mirando de lejos.
M - ¿Cómo se ve mirando de cerca?
C - Tendría que ir allí.
M - Vamos?
C - Vamos.
M - ¿Qué pasó allí?
C - ¿Allí donde?
M - Allí..... ¿Qué pasó aquí?
C - Aquí, ¿cuándo?
M - Ahora.
C - Una catástrofe. Está sucediendo ahora.
C - Se acabó.
M - Entonces podemos parar, ¿verdad?
C - ¿Será?
M - Voy a parar.
C - Vale.
M - Tu sigues?
C - Hum hum..... Ahora paré.

(Diálogo con Márcia Lança mientras reparábamos en los detalles de una pared del estudio del Fórum Dança de Lisboa, en mayo de 2021)







COSAS QUE NO SE CONECTAN Y NECESITAN ESTAR JUNTAS

A veces un mundo aparece desde el exceso, desde la aceptación de lo ridículo, de jugar hasta atravesar lugares desconocidos. A veces aparece en medio del caos, de mil ejercicios, improvisaciones, prácticas indefinidas, fragmentos de gestos. Una secuencia de movimientos junto a un objeto que aún no tiene sentido, junto a una forma de mirar que aún no tiene cuerpo. La falta de potencia de una imagen no hace que ella sea descartada, es una cuestión de esperar. En este sentido, mi atención se centra en notar si este es un territorio cómodo para la artista y en fomentar la proliferación de intentos. A veces esa forma de hacer dura hasta el final y un trozo de movimiento que apareció en los primeros días del proceso puede reaparecer el día del estreno.

COLECCIÓN DE SENSIBLES

A veces un mundo aparece a partir de una cantidad contenida de cosas, de un conjunto restringido de referencias y de la junción entre imaginarios que se conectan de alguna manera. La observación de un faro, junto a una polaroid siendo revelada, junto a una práctica de calentamiento que lleva a un estado de presencia, por ejemplo. En estos casos mi atención está en entender cómo se conectan estas cosas, en ayudar a percibir si este pequeño conjunto de cosas es una bolsa que acompañará la construcción de este mundo como una especie de amuleto que nunca se verá, o si en breves momentos, cada mundo, deseo, compañía, se convertirá en una especie de escena, un momento de la obra, una habitación de esta casa que comienza a levantarse.

El mundo de Francisco apareció a partir de bocetos coreográficos

El mundo de João suele aparecer en un dispositivo que puede ser enunciado

DE PLIEGUE EN PLIEGUE

A veces un mundo aparece a partir del despliegue de una lógica. De los ciclos que van de afectarse a formular, a ejecutar. En estos casos, las primeras acciones en el estudio son como eventos previos, son intentos económicos de lidiar con la profusión de imágenes. La falta de potencia de una imagen hace que se la deje de lado, son los acontecimientos que informan las imágenes que permanecen. Los primeros esfuerzos consisten en encontrar el gesto mínimo, la imagen inicial. Estos contornos y limitaciones pueden enunciarse como puntos de partida. Entonces la tarea dramática es habitar ese lugar y hacerlo durar. La singularidad de los gestos y la libertad inventiva aparecen dentro de los contornos encontrados en el gesto inicial. Es un mundo que crece hacia su interior, y no hacia los lados o hacia fuera. En esta forma de hacer, mi atención radica en preservar una cierta obsesión por cómo el mundo se produce y cómo él varía, para así evitar decisiones arbitrarias.

ESTRUCTURAS ORGÁNICAS

A veces un mundo aparece a partir de una estructura, de un guión o de una lógica matemática. Es un mundo que tiene esqueleto y carne. El esqueleto proviene de los afectos, de los deseos traducidos en esquemas que dan la dirección dramática de la obra, en imágenes de un lugar y su duración. La carne proviene del trabajo de tragar otras imágenes, de encarnar palabras, de hacer metáforas, de poblar los cuerpos con ficciones. Este mundo aparece a partir de la capacidad de inventar un lenguaje con gestos que habitarán una estructura. En este tipo de mundo mi atención está, por un lado, en alimentar estos cuerpos de imágenes para trabajar en las minucias de las presencias, y por otro, en afinar los ritmos y duraciones de la estructura determinada por la artista.

(ataque al futuro - es el exceso de expectativas que produce ansiedad, que puede venir del deseo de compartir lo que hacemos pero también de la precariedad en la que vivimos en el mundo del arte. La creación, muchas veces está condicionada por la necesidad de aprobación de las instituciones que nos pueden financiar, y cuando eso pasa, acabamos tomando decisiones que tienen menos que ver con nuestros afectos y más con lo que imaginamos que va a agradar al mercado. ¿Qué podemos hacer con el conflicto entre zambullirnos en nuestras creaciones y tener que venderlas para seguir trabajando?)

(un afecto sin dueño - Es cuando, a veces, las colaboraciones son pastosas y se basan en un hiper respeto que desmotiva por exceso de diplomacia. Cuando no hay un centro que sustenga la duración del proceso. Cuando nadie se siente realmente afectada por lo que esta en el medio ¿Cómo apropiarse de un afecto que no nos pertenece?).

INSISTIR EN EL GESTO O EN EL ESTADO

A veces un mundo aparece a partir de la repetición de una tarea, de la obsesión por un gesto, del mantenimiento de un estado de presencia, y las diferencias aparecen al llevar esta repetición al límite. Pongo mi atención en el transcurso de las sensaciones de quienes ven cómo se lleva a cabo esta tarea. Intento comprender si las diferencias que surgen de la repetición del gesto son suficientes para mantener mi atención como público. El trabajo de composición en estos mundos no consiste en insertar nuevos materiales dentro de la tarea, sino en identificar y reforzar posibles puntos de anclaje que ya se dan en la acción. Estos puntos pueden servir como una especie de respiración del gesto que dura. Encontrar el fin de la tarea suele ser una parte importante del trabajo. A veces termina por agotamiento, pero cuando no es así, el artista necesita tomar una decisión externa al gesto. Este punto de parada puede definirse en función de cómo se leerá o reescribirá la obra al final, o en función de las sensaciones en que se pretende dejar al público al final de la experiencia.

El mundo de Andrei apareció en una acción insistente

El mundo de Nazario apareció de un juego

(proyetocracia - Escribimos tantos proyectos para intentar conseguir financiación que ya no sabemos la diferencia entre enunciar nuestros deseos y ejecutarlos. Siempre estamos proyectando un lugar que, cuando llega, está contaminado por los futuros anunciados. No nos permitimos volver atrás, nos confundimos entre lo que prometemos y lo que ocurre. Gastamos nuestra energía creadora escribiendo convocatorias. Por otro lado, aprendemos a imaginar diferentes despliegues para nuestros afectos, a permanecer en nuestras preguntas variando sus posibles materializaciones. Siempre nos enfrentamos a la paradoja de saber la importancia de la validación de las instituciones, de necesitar financiación para seguir trabajando y, al mismo tiempo, ser conscientes de que dependemos de un sistema precario que no siempre es justo. Es importante saber activar la suspensión de la creencia en el sistema de las artes, sabiendo que, en general, lo necesitamos).

El mundo de Volmir puede aparecer en la relación entre un esquema y un conjunto de gestos

El mundo de Márcia aparece generalmente en la relación entre lo que se dice y lo que se ve

El mundo de Julián ha aparecido últimamente en la traducción de imágenes en estados

(la presión del testimonio - Ser testigo de la intimidad de alguien puede condicionar ciertas posturas, forzar ciertas direcciones en un lugar tan frágil como lo es un proceso de creación. Puede funcionar como estímulo para la conversación, para la exposición de materiales que aún no han tomado forma, pero puede, al mismo tiempo, paralizar. La creación es un lugar protegido, es como si, en la intimidad de la casa, a puerta cerrada, las cosas no tuvieran aún la categoría de acontecimiento. Mi presencia puede intimidar en ese sentido. Puede producir una especie de ordenamiento forzado en la casa, que interrumpe algún estado de experimentación o acelera ciertas decisiones. Debo, en la medida de lo posible, crear las condiciones para formar parte del proceso, establecer relaciones de confianza con las artistas y con el lugar en el que entro. Al mismo tiempo, debo saber utilizar a favor del trabajo ese poder que tengo en mis manos, esa capacidad que tengo de hacer de transición entre la intimidad y la exhibición).

COMPARTIR UNA PRÁCTICA

A veces un mundo aparece a partir de una metodología encontrada que se convierte en una práctica, una especie de juego, un conjunto de restricciones que se pueden activar en grupo o individualmente. Una partitura, una lista de tareas, un conjunto de herramientas que pueden ser transmitidas y reapropiadas por otros. Hay prácticas que sirven para afinar un grupo de colaboradoras y que no estarán abiertas al público. Y hay otras que pueden ser el propio cuerpo de la pieza. No tienen que ver con las formas, ni con los resultados estéticos, sino que muestran las formas de operar de ese mundo. En estos casos, centro mi atención en las operaciones - en este conjunto de restricciones que traducen los intereses de las artistas - y trabajamos para afinarlas y no para cristalizarlas en una forma concreta.

El mundo de Daniel aparece primero en una acción concreta

Entiendo por *llegar al final*, no exactamente llegar en el fin del tiempo lineal de un proceso, que sería cuando faltan pocas semanas para el estreno. Sino hacer una visita a un trabajo ya estructurado, en el que la “noción de pieza” está dada. Esto puede ocurrir a veces mucho antes de las etapas finales de la creación.

Identifico esto que llamo “noción de pieza” cuando lo que hacen las artistas está muy cerca de poder ser compartido con un público. Cuando percibo que ya hay un lugar, ya sea un conjunto de materiales más o menos organizados en el tiempo y el espacio (composición coreográfica), o un gesto enunciable (dispositivo). A menudo, esta noción de pieza puede darse después de algunas semanas de residencia, por ejemplo, cuando se acerca un momento de apertura del proceso. Es esa sensación de que ya estamos habitando algún tipo de mundo, que ya puede organizarse en un esquema de principio, medio y fin. En este momento de la obra divido mi atención entre mirar las cosas desde dentro y mirarlas a través de las grietas.

ACOMPañAR ES MIRAR A TRAVÉS DE LAS GRIETAS

Hay un estado mágico de *no saber* cuando llego al mundo de alguien, que dura sólo unas horas. A medida que voy visitando más y más procesos, comprendo que este estado inicial de no entrar todavía y observar desde fuera, a través de las ventanas, de los huecos de la casa, del ojo de la cerradura, es precioso, y por eso intento prolongarlo todo lo que puedo.

Cuando veo materiales ya estructurados por primera vez, mi cuerpo está en varios sitios al mismo tiempo y es una especie de incoherencia mental la que me invade. El ejercicio aquí es dejar correr las infinitas capas de percepción, sobre las sensaciones, los discursos, las estructuras, las presencias, las conexiones con otras imágenes, los problemas que identifico, la estética donde

CUANDO LLEGO AL FINAL

encajo lo que veo, los contextos donde ubico la pieza que proyecto, las lecturas que hago.... Intento conservar en la capa superior **las sensaciones**. Hago una lista de palabras mentales que, para mí, son evocadas por la obra, y las repito como un mantra, hasta que me aparecen otras.

Voy y vengo entre las sensaciones que estoy experimentando y las impresiones que tengo de las sensaciones que las artistas me quieren proporcionar. Miro la performatividad, me pregunto sobre el discurso, ¿dónde quiere tocar esta obra? vuelvo a las sensaciones, ¿qué es lo que está pasando aquí?

Veo los primeros 5 minutos de un material. La primera cosa que hago es

suspender las respuestas

La palabra IRONÍA me aparece, por ejemplo, voy de la mano de ella hasta que se convierte en otra. En mi cabeza, mientras miro y me digo:

ironía, ironía, ironía, ironía, ironía, ironía, ironía,
ironía...

Me quedo con ella para no desviarme hacia los comentarios técnicos, repito.

Hasta que aparezca la palabra FALLA, me quedo con las dos.

ironía, ironía, ironía, fracaso, ironía, fracaso, fracaso...

GRACIA.... ironía, falla, gracia, gracia, falla, ironía....

veo un mundo con seres extraños y patéticos,
me pregunto cómo estos seres tienen sexo....

RITMO... gracia, fallo, ironía, ritmo..... gracia, falla,
ironía, miedo...

Miedo, gracia, falla, ritmo, ironía, miedo, falta de ritmo

(cansancio)

el miedo, el ritmo

(me aparece la imagen de un búnker, me recuerda a un libro)

divertido, (quiere que sea divertido)

Veo la estructura, vuelvo a entrar en la sensación, imagino esto 100 años después... fracaso, lástima, me hizo sentir ira, ironía, gracia, fracaso...

Me distraigo,

veo que el suelo se mueve lentamente, aprieto el ojo para ver mejor, recuerdo una calle oscura donde vivía en 2002 - gracia, culpa, peligro - respiración. un sonido me devuelve al estudio...recuerdo a los seres patéticos...gracia, culpa,
sexo, c a n s a n c i o .

ACOMPañAR ES MIRAR DESDE DENTRO

Mirar una obra desde dentro es fijarse en su engranaje, en la composición, en los ritmos, en la organización de los materiales, en los detalles y la presencia coreográfica, en la afinación de los parámetros, en la repetición de los ensayos. En estos casos, necesito mapear en velocidad todas las capas que operan en el cuerpo del trabajo y crear conexiones entre ellas. Necesito guardar lo antes posible en mis retinas un conjunto de definiciones internas que ya están dadas, para luego poder comunicar lo que veo desde los códigos de la propia obra. Mi ojo tiene que actuar con rapidez, hacer lecturas, identificar puntos de conexión entre capas como la coreografía, la espacialidad, los objetos, el ambiente sonoro, los movimientos de la luz, y registrar toda la información posible para que la comunicación pueda darse. A veces, dependiendo del grado de complejidad coreográfica del objeto, intentar anotar todos estos matices me produce mucha frustración porque necesitaría hacer, en tiempo real, un esquema muy específico para cada pieza. Estos esquemas incluyen el recorrido dramático, los puntos centrales de la composición, las marcas que las performers deben conocer para cambiar la acción, los tiempos (cuando algunas acciones suceden según el tiempo del reloj), la trayectoria coreográfica de cada performer, los cambios de sonido en relación a la coreografía, el arco temporal de la luz, etc.

Primero hago esquemas y listas a partir de lo que percibo de la estructura coreográfica y dramática. Veo un primer ensayo y puedo hacer una lectura de una sola acción, un gesto que se prolonga en el tiempo, con una o dos variaciones en su duración total, por ejemplo. Inmediatamente después de la conversación con los artistas me doy cuenta de que hay infinitas marcas ahí, innumerables combinaciones entre el gesto, el sonido, los objetos, el espacio y una acumulación de energía que no se puede traducir a los que la ven. Conservar esta intuición inicial y al mismo tiempo, comprender rápidamente la lógica de cada capa de la pieza, me ayuda a trabajar en la traducción de las intensidades

que, a veces, se quedan en el plano de las intenciones. Inmediatamente después de la primera conversación entro en un proceso de contagio con los sistemas, los vocabularios y los códigos internos de la pieza. Cada vez es más difícil diferenciar lo que estamos tratando de hacer y lo que realmente está sucediendo.

Este impacto inicial es fundamental para poder acceder a las sensaciones que llegan al exterior de la obra. Siempre hay una tendencia por parte de las artistas a querer explicitar los hilos que han llevado los materiales a su estado actual, a ponerme al corriente de los problemas y las soluciones encontradas. Es natural que esto ocurra porque cuando me invitan a colaborar, la idea es que trabaje precisamente en el engranaje de la pieza. Aun así, intento evitar cualquier tipo de contextualización inicial, precisamente para poder trabajar a partir de lo que la pieza me produce en términos de sensación.

ojo de la espectadora, ojo del margen

La posición que considero adecuada para situar mi ojo cuando llego al final, es la que ve todo desde fuera, y al mismo tiempo sabe lo que está pasando en cada instancia del cuerpo del trabajo. Intento conservar estos dos estados de atención simultáneamente. La del ojo de la espectadora que quiere ser llevado por un camino sensible, que quiere poder preguntar lo que ve, imaginar mundos y ficciones posibles a partir de lo que experimenta. Y el ojo que está dentro de la creación, pero que está también, al margen. Que, por no estar inmerso en las profundidades de la pieza, tiene la distancia justa para unir hilos y hacer conexiones, desde los mecanismos establecidos de composición.

Para el **ojo de la espectadora** los mecanismos y las estrategias internas de la composición no tienen por qué ser visibles, sino que deben conducir a una experiencia. Cuando un sonido anuncia un gesto, por ejemplo, esto debe ser, en principio, una decisión compositiva para conducir a una determinada sensación y no una

casualidad que sólo denuncia las marcas internas de la obra. A menos que se trate de las cuestiones de la propia pieza, la explicitación de la forma en que se organizan esos materiales.

Cuando me refiero al **ojo del margen**, hablo particularmente en dos sentidos distintos: el ojo que sostiene al artista que está en la escena, y el ojo que preserva una cierta distancia afectiva con el objeto pero que al mismo tiempo comparte las cuestiones que mueven la obra.

En el primer sentido, cuando el único acceso que tiene el coreógrafo a la totalidad de la obra se produce a través del vídeo, hay una parcialidad en la sensación de lo que está ocurriendo en la pieza. La relación entre el ojo y la bidimensionalidad de la imagen grabada no da cuenta de ciertas temperaturas de la obra. La experiencia de ver un ensayo tiene que ver con las impresiones efímeras, los olores, los detalles de los gestos, la temperatura del lugar, los estados de ánimo, las intensidades que aparecen en los vaivenes de las sensaciones de quien ve algo que se hace ante sus ojos. Tiene que ver con los agujeros que se abren en el ejercicio de la presencia. Los vídeos son útiles como una especie de memoria auxiliar, que nos informan de marcas, tiempos, posiciones en el espacio, pero no sustituyen la experiencia de estar frente al objeto. Y en este sentido, soy una especie de apoyo para el ojo de la artista.

Cuando hablo de distancia afectiva, me refiero a la cercanía que la artista tiene con lo que está haciendo. Al enamoramiento, una especie de pasión por el objeto que a veces ciega, haciendo imposible desprenderse de ciertos materiales. Este estado de embriaguez también tiene que ver con el hecho de que nuestros afectos más profundos, y no sólo, nuestro propio cuerpo, son nuestra materia de trabajo. Al mismo tiempo que esta es la fuerza de lo que hacemos, siempre existe el reto de transformarnos en un objeto de afecto para los demás, de llevar nuestras cuestiones más profundas al nivel de compartir.

Y en este sentido, cuando acompaño, acabo siendo yo quien recuerda a la artista que hay un exterior, que hay un otro al que dirigir su gesto. Sin embargo, lo hago con la intimidad de quien sabe como han llegado las cosas hasta aquí, con el cuidado necesario para iniciar el proceso de transición entre el estudio y la relación con el público.

(códigos internos - Todo un universo de definiciones intrínsecas a la obra que aparece en el engranaje de un proceso de creación. Formas de nombrar las escenas, palabras concretas que sirven para verbalizar un conjunto de sensaciones, conceptos apropiados de los textos que sirven para situar al grupo en torno a pensamientos complejos, apodos que evocan determinados estados de presencia o movimientos. Un proceso de creación es un organismo con sus propias manías, su manera de hablar, sus bromas internas. Es como si pudiéramos salir de cada creación con un glosario singular que probablemente solo va a hacer sentido entre aquella comunidad que se creó allí.)

EL FIN LINEAL

En la medida en que la creación depende de un estado de no saber y de situarse en la duda constante, los fines de los ciclos que implican compartir con el público deben cuidarse de manera muy específica. Sabemos que gran parte del trabajo de finalización de un objeto ocurre después del primer contacto con el público, sin embargo, la pregunta: ¿cuánto tiempo queda hasta el día del estreno?, es una de las primeras que me hago al iniciar un acompañamiento. Saber en qué etapa de creación se encuentran las artistas, es un parámetro necesario para alinear mi mirada con las posibilidades de existencia de ciertas preguntas que le haré a la obra. Una pregunta o propuesta que tendría mucho sentido en etapas anteriores de la creación, en el tramo final puede ser extremadamente destructiva o desestabilizadora. En ese sentido, llegar al final de un ciclo es afinar aristas, trabajar en los detalles. Y sólo después del estreno se pueden reabrir y reelaborar algunas cuestiones que se quedaron atrás o que aparecieron con la llegada del público.

¿POR DÓNDE PASAN LAS IMÁGENES?

Llamo imagen no sólo a las imágenes visibles, sino también a las que se evocan a lo largo de la creación como compañeras fantasmáticas, como entidades que rodean el cuerpo de la obra y que, aunque invisibles, determinan el tono de los objetos artísticos. Llamo imágenes a las que podemos traer al estudio como referencia, como una fotografía, un vídeo, un cuadro, pero también a las imágenes que producimos, que colocamos en el espacio. Llamo imagen al imaginario de la obra, y también a la imaginabilidad, a la posibilidad de imaginar a través de las palabras, de los gestos, de los materiales, de todos los agentes que componen el curso de un acontecimiento artístico. La transmisibilidad de estas imágenes depende, en primer lugar, del lugar en el que se sitúen en la obra y de las formas en que se construyan, y en segundo lugar, del tipo de lecturas, discursos y sensaciones que la artista pretenda trabajar en su relación con el público.

Una de las preguntas que me hago al seguir una creación es por dónde pasan las imágenes de ese mundo, cómo se evocan y qué caminos suelen tomar. Estas imágenes ocupan diferentes lugares, se proyectan de diferentes maneras y provienen de diferentes momentos en cada creación. Mi trabajo, en este sentido, consiste en reconocer dónde sitúa cada artista sus imágenes para poblar ese lugar con más imágenes; ayudar a cavar esos caminos por los que pasan y trabajar la capacidad de la pieza para producir más imágenes en el encuentro con el público.

Las imágenes pueden proceder de sensaciones y deseos, de la lectura, de la escucha de lo que hay alrededor, de antiguas colecciones de formas de moverse, de ideas y de la memoria. A veces las imágenes transitan por las palabras, los gestos, el espacio, a veces están en los objetos, a veces se omiten, se sustituyen, se distorsionan... De la relación entre todas estas capas de imágenes se crean nuevas imágenes en la percepción de los espectadores.

Pensando en las artistas con las que he colaborado, hago aquí un pequeño inventario de algunos caminos

imagéticos que he identificado. Esta breve lista no pretende dar cuenta de ninguna totalidad, ni de los procesos de las artistas mencionadas, ni mucho menos de la relación entre los procesos creativos y la producción imaginaria. Esta lista me ayuda a visualizar ciertas tendencias y a imaginar otras posibles.

Imágenes entre el ojo y la palabra, a veces de la palabra al ojo, a veces del ojo a la palabra

Con Marcia, Julián y Daniel visualizamos una acción que es posible enunciar y la hacemos. Hacemos acciones que se pueden leer, decir y poner en el espacio.

Imágenes que pasan por el tracto digestivo, imágenes que se comen

Con Volmir, Francisco, Calixto y Joaquim comemos imágenes para crear un cuerpo, un estado, una presencia o una forma. Imágenes como motores externos que se resignifican, se destrozan, se desfragmentan y se reutilizan.

Imágenes entre la cabeza y el espacio

Con João y Iván construimos un lugar que parte de un concepto y luego lo habitamos. Imágenes que utilizan el ojo como una especie de proyector. Pensamos en formas de aportar una sensación o conjunto de operaciones al espacio. Una imagen que luego contendrá otras imágenes en su interior.

Imágenes en la memoria, en otro tiempo

Con Emma y Marta reproducimos un lenguaje aprendido que organizamos en el tiempo y el espacio. Imágenes que se actualizan en el presente, que se transmiten de cuerpo a cuerpo.

Imágenes en movimiento, en permanencia

Con João llevamos adelante una práctica hasta que ella pueda ser vista, insistimos en una tarea. Llevamos una imagen a una especie de maratón, y en ese transcurso va cambiando, nuestra tarea es repetirla y confiar en que de esa insistencia aparecerán otras imágenes.

Imágenes en el lugar, en la invitación

Con Letícia siempre pensamos en imágenes dispersas por el espacio, una imagen de lugar que surge de las relaciones entre lo visible y lo invisible de la pieza. Hacemos que la imagen sea ese lugar al que invitamos a entrar, ese ejercicio para la mirada del que llega.

ESTRATEGIAS PARA RITUALIZAR LA LLEGADA AL ESTUDIO

Adaline llegó y limpió el espacio. Barrió el antes. Hizo espacio para el mundo por venir. Reorganizó los muebles, abrió las ventanas (cuando las había). Esparció materiales por el suelo, abrió una gran hoja que ocupaba casi la mitad de la sala. Pasó dos tercios del tiempo del primer día preparando un lugar para estar (aunque tuvo que ponerlo todo en su sitio en la última media hora de ensayo).

Leonor no hizo caso a todo el estudio. Apagó las luces y encendió una lámpara en el rincón donde no había ventana. Extendió una tela naranja en el suelo, puso un vídeo de ASMR, bajó el brillo de la pantalla del ordenador, abrió un cuaderno y se puso a dibujar.

Luara hizo un tarot para el trabajo. Sacó cartas, asoció palabras con símbolos. Cada día sacaba una carta. Hizo un altar y pidió permiso a las entidades que acompañarían el trabajo de ese día.

Vera se tumbó en el suelo, empezó a respirar y a sentir todos los dolores de su cuerpo. Movi6 los pies lentamente hasta que el movimiento llegó a los músculos de la pantorrilla y la rodilla. Pasó a estirar los muslos y luego la columna vertebral. Fueron unos 30 minutos. A este ritmo, recorrió todas las partes del cuerpo sin salir del plano bajo. Luego volvió a empezar, sólo que ahora de pie.

Acauã puso música a todo volumen y conectó el micrófono a la caja de resonancia. Bailó funk y cantó canciones que le recordaban a su adolescencia. Corrió por la habitación sin una dirección definida e hizo un striptease frente a un espejo imaginario.

Marta y las chicas se colocaron unas frente a la otras y pasaron 15 minutos mirándose a los ojos.

Sara montó un espectáculo. Habló ante una gran audiencia de más o menos 800 personas. Cantó, lloró, cayó al suelo.

João repasó todas las notas de los cuadernos de la creación anterior. Organizó los puntos principales en colores y trató de traducir cada sensación en palabras que se distribuyeron en una gran mesa.

Márcia y yo, todos los días, antes de empezar a trabajar, pasabamos un largo rato hablando de la vida. Una hablaba de sus problemas financieros, la otra de sus aventuras amorosas. No era posible empezar sin este tiempo de conexión e intimidad entre las dos.

Julián antes de empezar, respondió a todos los correos electrónicos, repasó algunos textos de convocatorias no enviadas y leyó 3 páginas de un libro de poesía.

TAREAS QUE AYUDAN A POBLAR LA CREACIÓN DE IMÁGENES Y A PRESERVARLAS

leer un texto
escribir sobre el día de ayer
escribir sobre las preguntas de la obra
escribir palabras que podrían entrar en la obra
escribir ficción a partir de los mundos que van apareciendo
escribir juntas
crear restricciones e improvisar
empezar de cero. encontrar la metodología en el camino.
repetir los modos
elaborar prácticas
grabar un audio para sí misma
ir andando al ensayo para que las imágenes tengan
tiempo de llegar al cuerpo
mover objetos y ordenarlos en el espacio
vibrar media hora antes de empezar
escuchar siempre la misma música
encontrar una tarea y repetirla hasta que tenga sentido
cada día hacer algo, aunque ese algo no sea nada.
enunciar las operaciones que aparecen en las prácticas
desviarse de lo previsible, quitar el suelo bajo los pies
a veces, cosas que no están conectadas tienen que estar
juntas
especular cosas posibles pero a veces imposibles

HECHIZOS PARA REENCANTAR EL PROCESO EN MOMENTOS DE CRISIS

Cuando nos sentimos abrumadas con todo lo que ya se ha producido, con todo lo que queda por hacer, sugiero que nos acerquemos, que nos fijemos en las cosas pequeñas, que nos distraigamos del todo.

Cuando estamos atascadas en el nivel de las ideas, sugiero reducir el tamaño de una pregunta colocándola en una materia.

Cuando nos atascamos en el plano de las acciones, propongo engrandecer una pregunta, sacarla de las materias, ver qué más podría caber dentro de ella.

Cuando nos paralizamos en una lógica cualquiera, propongo jugar, hacer una fiesta, lanzar todo al aire.

Cuando estamos perdidas, propongo extender sobre la mesa o en el suelo todo lo que hay y que está desordenado, para intentar categorizar. Hacer listas de gestos, de libros, de otros artistas. Recategorizar poniendo en relación diferentes cosas, crear familias.

Cuando mi ojo está ya tan dentro que ya no tengo la distancia necesaria, propongo llamar a una visitante extraña, para dejarnos mirar desde fuera.

Cuando siento que mi presencia es excesiva, que la persona necesita entrar en su mundo sin expectativas externas, le propongo afrontar la soledad, pedir permiso para estar sola.

Cuando siento un estado de inercia, un estado perdido que paraliza, propongo crear una rutina, esquematizar el día.

Cuando hay un bloqueo en la activación del hacer, sugiero imitar a alguien, robar la práctica de otro.

De vez en cuando me pregunto: ¿y si el estreno fuera hoy? ¿qué tendríamos para compartir?

Parar para reparar.

Cuando hay una gran ansiedad por producir nuevo material, sugiero alinearlo con el tiempo de una piedra, suspendiendo la productividad.

Cuando perdemos la noción del tiempo, sugiero marcar por horas, o por días, el material en el que nos perderemos. Por cuánto tiempo estaremos en relación con esto o aquello.

De vez en cuando me pregunto: ¿y si el material que hay pudiera desarrollarse en 10 obras... ¿Cuál haríamos ahora?

Cuando hay desánimo con una decisión tomada, con un material elegido hace tiempo y que ya no sabemos si tiene sentido, pido ver todo lo que ya se ha tirado.

Cuando percibo la necesidad de entender desde fuera lo que está ocurriendo, pido que me miren y me dejen hacerlo una vez a mí.

Cuando hemos ido tan lejos que hemos perdido el hilo, propongo un *zoom out*, un rehacer las preguntas iniciales.

TIPOS DE LISTAS

de cosas que no van hasta el final
de las partes del cuerpo
de bailes de youtube
de formas de otros cuerpos moviendo
de sonidos
de nombres
de escenas de películas
de acciones que no entraron en la obra
de ropas
de palabras que aparecieron en el proceso
de frases que se bailan
de frases a realizar
de los recuerdos
de las tareas a realizar
de deseos para este mundo
de sensaciones
resolver las listas, mezclar las listas, mantener las listas,
sacralizar las listas, profanar las listas

COLECCIONAR SENSACIONES

a través de los gestos
a través de las palabras
a través de bloques de movimientos
a través del sonido
a través de la fricción entre los cuerpos
a través de la voz
a través del color del espacio

ARTISTAS

ACOMPANAMIENTO EN LAS PIEZAS

Calixto Neto

Petites Explosions (2015)

Cómo acompañé: mirada externa y acompañamiento dramático

Tiempo de acompañamiento: una semana al inicio de la creación y una semana antes del estreno (en un contexto de formación - máster)

oh!rage (2018)

Cómo acompañé: mirada externa y acompañamiento dramático

Tiempo de acompañamiento: una semana al inicio de la creación, una semana a la mitad y una semana antes del estreno

Iván Haidar

La Otra Línea (2016)

Cómo acompañé: mirada externa y acompañamiento dramático

Tiempo de acompañamiento: las dos primeras semanas de creación

Vera Mantero

O Limpo e o Sujo (2016)

Cómo acompañé: ensayo

Tiempo de acompañamiento: un mes al final de la creación

Julián Pacómio y Angela Millano

Psycho (2018, 2019)

Cómo acompañé: mirada externa y acompañamiento dramático

Tiempo de acompañamiento: periodos intermitentes de 10 días a lo largo de la creación

Volmir Cordeiro

Trottoir (2019)

Cómo acompañé: mirada externa

Tiempo de acompañamiento: una semana al final de la creación

Metrópolis (2021)

Cómo acompañé: mirada externa

Tiempo de acompañamiento: una semana en el medio de la creación

Adaline Anobile

See That My Grave Is Kept Clean (2019)

Cómo acompañé: mirada externa y acompañamiento dramático

Tiempo de acompañamiento: periodos intermitentes de 10 días a lo largo de la creación

FLOUES / Rêvé (2021, 2022)

Cómo acompañé: mirada externa, acompañamiento dramático y performer

Tiempo de acompañamiento: 10 días de residencia al principio del proyecto (en curso)

Alina Folini

Ruido Rosa (2020)

Cómo acompañé: mirada externa

Tiempo de acompañamiento: una semana en medio de la creación

Joaquín Collado

ZOO (2021)

Cómo acompañé: mirada externa

Tiempo de acompañamiento: una semana al final de la creación

colectivo nyamnyam

¿Inerte? (2022)

Cómo acompañé: mirada externa

Tiempo de acompañamiento: una semana al final de la creación

ACOMPANIAMIENTO CONTINUO EN LAS PIEZAS INVESTIGACIÓN Y FORMACIÓN

João Fiadeiro

Temporalidad: 10 años de colaboración, entre 2012 y ahora.

PIEZAS

I'm Here (la reposición en 2014)

Cómo acompañé: asistencia en los ensayos

Tiempo de acompañamiento: 2 semanas de ensayos

Este cuerpo que me ocupa (la reposición en 2014, 2017)

Cómo acompañé: asistencia en los ensayos

Tiempo de acompañamiento: 1 mes de ensayos

O que fazer daqui para trás (2015)

Cómo acompañé: asistente de dirección, cocreación y performance

Tiempo de acompañamiento: 3 meses de creación

From Afar it was an island (2017)

Cómo acompañé: asistente de dirección, cocreación y performance

Tiempo de acompañamiento: 3 meses de creación

De perto uma pedra (2017)

Cómo acompañé: asistente de dirección, cocreación y performance

Tiempo de acompañamiento: 1 mes de creación

O que fazer daqui para trás in situ (2017)

Cómo acompañé: asistente de dirección y cocreación

Tiempo de acompañamiento: a lo largo de la creación del OQFDPT y de las sesiones de preparación previas al taller

LIBRO

Libro Composición en tiempo real - Anatomía de una decisión (de 2017 a 2019)

Cómo acompañé: asistencia y prácticas

Tiempo de acompañamiento: sesiones de trabajo con el

editor durante los 2 años

FORMACIÓN

Talleres de composición en tiempo real (2012 a 2019)

Cómo acompañé: asistencia

Tiempo de acompañamiento: una media de 5 talleres al año

PACAP#5 programa avanzado de creación en artes escénicas (2019 a 2022)

Cómo acompañé: colaboración en el comisariado

Tiempo de acompañamiento: 1,5 años de preparación y 6 meses de curso

COLABORACIÓN ARTÍSTICA, ACOMPANIAMIENTO FUERA DE LOS CONTEXTOS DE CREACIÓN DE OBRAS

Márcia Lança (2016 hasta ahora)

Naturaleza del encuentro: 6 años de interlocución artística y amistad en diferentes territorios como la creación conjunta, el acompañamiento en los proyectos de cada una y formación

Daniel Pizamiglio (2012 hasta ahora)

Naturaleza del encuentro: Desde la amistad, 10 años de interlocución artística, apoyo y participación informal en diversas creaciones y formación

Leticia Skrycky (2017 hasta ahora)

Naturaleza del encuentro: Desde la amistad, interlocución, acompañamiento mutuo. Participación en varios proyectos de diferentes artistas donde ocupamos diferentes roles dentro de los proyectos pero trabajamos juntas

Rafael Frazão (2019 hasta ahora)

Naturaleza del encuentro: Desde la amistad, interlocución mutua y acompañamiento en los proyectos de creación de cada una

Tao Luna Acosta (2019 hasta ahora)

Naturaleza del encuentro: Desde la amistad, interlocución y acompañamiento informal y esporádico en la investigación y creación de las obras del artista

Sara Manubens (2019 hasta ahora)

Naturaleza del encuentro: Desde la amistad, apoyo artístico informal en la investigación y creación de las obras de la artista

TUTORÍA

Cómo acompañé: Proceso pedagógico a lo largo de la creación

Frecuencia del acompañamiento: 1 ensayo a la semana durante 3 meses

Andrei Bessa

Roberto Dagô

Bruno Levorin

Leonor Lopes

Leonor Mendes

Katarina Lanier

Ves Liberta

Nicole Gomes

Nazario Díaz

Chico Cavalcante

Marta Fernández

Emma Romeu Ferrer

Acompañaram la escritura de este texto: Volmir Cordeiro y Rafael Frazão

Acompañam essa investigação: Roberto Dagô, Volmir Cordeiro, Rafael Frazão, Leticia Sckrycky, Márcia Lança

Son parte de toda la trama de esa reflexión: las artistas que acompaño, Luara Raio, Acauã Shereya, Mette Edvardsen, Eleonora Fabião, Silvia Rivera Cusicanqui, Marina Garcés

Traducción: Luciana Chierigati, Carolina Campos y Julián Pacómio

Diseño y Maquetación: Carolina Campos
Imágenes: Márcia Lança
Apoyo al design de la publicación: Andrei Bessa

Agradecimientos:
À todas las artistas que acompaño y que me acompañan

Esta publicación se emmarca dentro del proyecto Buraco, que fue seleccionado por convocatoria pública por Graner para acompañarlo durante el 2022, dentro de su programa de residencias, en la modalidad de Investigación.