

*BUSSEIG 1* Programa de pensament de Graner que vincula de forma directa la recerca artística amb la recerca teòrica i acadèmica, amb l'objectiu de reflexionar sobre la poètica de la dansa i les arts vives i sobre els llenguatges coreogràfics actuals.

# Anatomía inventada, cine ciego

Marta Azparren

### *Marta Azparren*

Artista visual no visual. Es mou entre el cinema experimental/expandit, les arts vives i el dibuix. Els seus projectes solen tractar sobre l'activitat artística tenint en compte les connexions entre creadoris, espectadoris, obra i maquinària interna de la mediació, la producció i l'exhibició. La mirada es dirigeix, a més, cap als elements no visuals del que és visual, el que tendeix a desaparèixer. És autora de l'assaig *Cine ciego. Detener el flujo de las imágenes*, sobre el cinema monocrom i les imatges sense imatge.

### *Natalia Fernandes*

Performer i creadora brasilenya establerta a Espanya des de 2017. La seva formació en dansa es desenvolupa entre el context universitari (UNICAMP) i l'escena contemporània paulista. Ha treballat amb coreògrafs a Alemanya, Israel, Espanya, l'Índia, etc., i la com a creadora i professora en països d'Europa, el Pròxim Orient, l'Àfrica i els EUA. El 2017, va iniciar la seva recerca del mètode *Anatomia Inventada* i la seva darrera creació, *El Carnaval No És Alegre – TINY-DESK*, es va estrenar al Festival TNT 2023, i a Conde Duque – Madrid.

Ahora quiero bailar para vosotros.  
Os voy a pedir un poco de paciencia. Voy a prepararme.  
[...]

Cierra los ojos, por favor, cierra los ojos, cierra... ¿Ves?  
Denise Stutz

3 solos en 1 tiempo<sup>1</sup>

Estamos todas en el mismo lado.

Enfrente hay un espacio ¿vacío?

Dice Derrida<sup>2</sup> que asistir a una película en la oscuridad de una sala de cine es a la vez un acto profundamente íntimo y, sin dejar de serlo, una experiencia comunitaria. Ahora, que estamos del mismo lado, miramos conjuntamente la posibilidad de una película/acontecimiento que no se proyecta.

Podría parecer que estamos sentadas, estáticas, quizás algún pequeño movimiento de ajuste, para buscar más comodidad, pero en general podemos pensar que estamos inmóviles. Pero hay una parte de nuestro cuerpo que está agitándose a un ritmo bastante frenético en realidad. Esta parte del cuerpo se mueve de hecho a la velocidad más alta del cuerpo humano. Alcanza velocidades de 60 movimientos por segundo, movimientos angulares de 900 grados por segundo.

Los ojos.

Todos nuestros globos oculares se están moviendo ahora a este ritmo, incluso los de la mayoría de las personas invidentes, incluso si leyendo esto te has quedado dormida (quizás es un poco pronto para esto); de hecho, es durmiendo cuando más rápido se agita el ojo.

La llamada «hipótesis del escaneo» apunta a que, durante la fase REM (siglas para Rapid Eye Movement), los movimientos oculares serían un reflejo de los movimientos que realizaría nuestro cuerpo en el espacio virtual de los sueños. Así que durante el sueño REM, el cerebro que duerme continúa dirigiendo los movimientos de la mirada a través de un espacio imaginal.

Escribe Paul B Preciado «Cerrados y dormidos, los ojos ven<sup>3</sup>».  
Pues, cerrados y dormidos, los ojos bailan también.

Alfred Lukyanovich Yarbus fue pionero en observar el movimiento ocular y descubrió que cuando personas diferentes miran el mismo objeto complejo, los patrones de movimiento ocular de sus ojos son similares pero no idénticos. Así que, ahora, mirar juntas lo que sea, incluso este espacio vacío, es un acto íntimo pero a la vez colectivo. Si tuviéramos un pequeño puntero láser en cada pupila, dibujaríamos sobre la pared vacía un bosque de puntos que coincidiría bastante en ciertas zonas de interés pero no serían idénticos recorridos. El dibujo final de esos recorridos sería a la vez íntimo y colectivo.

Nuestro ojo realiza todos esos movimientos porque no vemos a alta resolución, solo vemos el centro de nuestro campo visual en alta resolución, por eso el ojo se sacude, para ir enfocando sucesivamente aquello que llama su atención. Y por cierto, son los bastones las células que se usan para captar el movimiento. Cada vez que miramos un movimiento, como un cuerpo que danza, por ejemplo, por qué no, nuestros bastones se agitan.

Incluso cuando fijamos la vista el ojo está en una constante vibración, unos micromovimientos mínimos, imperceptibles. Necesitamos constantemente actualizar esa imagen que percibimos, porque esos bastones solo reaccionan al movimiento. Si fijásemos del todo la vista en un objeto fijo, si nuestro ojo se quedara totalmente estático, esos bastones que solo reaccionan al movimiento dejarían de informar al cerebro y dejaríamos de ver el objeto. Solo percibimos el cambio. Así que necesitamos el movimiento constante, invisible, para percibir el movimiento. Solo desde el movimiento continuo podemos percibir el movimiento. Solo desde el movimiento podemos pensar el movimiento.

Así que ahora, de este lado, todos nuestros globos oculares cuando fijen la vista todos en el mismo objeto complejo estarán danzando constantemente, una danza tan frenética como imperceptible. Una danza tan colectiva como profundamente individual.

El 20 de octubre de 2022, un par de ojos críticos después de haber agitado sus bastones durante 60 minutos para percibir el movimiento en escena de Natalia Fernandes tomaron la voz para decir: «Tú no tienes cuerpo de bailarina».

Si, como asumió aquel ojo crítico, existe un espacio fijado y ocupado por el cuerpo de la bailarina, la no-bailarina podría ocupar su negativo, es decir: si el aire fuera denso, el cuerpo de la no-bailarina sería todo ese otro espacio desalojado que la bailarina no ocupa. La no bailarina sería entonces inmensa, gigantesca. Como una pirámide egipcia, monumental. Cuando más grande el espacio, más inconmensurable la no-bailarina. Qué pequeña se nos aparecería entonces la bailarina en su identidad de bailarina, qué invisible, qué lejana a los ojos.

1. Publicado en *A veces me pregunto por qué sigo bailando*, Cornago, Óscar, coord. Madrid, Editorial Continta me tienes, 2011.  
2. DERRIDA, Jacques, «El cine y sus fantasmas (Conversación con Jacques Derrida)», traducción y prólogo de Antonio Tudela Sancho, en *Desobra. Pensamiento, Arte, Política*, n.º. 1, Madrid, 2002  
3. B. PRECIADO, Paul, *Un apartamento en Urano*, Barcelona, Anagrama, 2019



En cada práctica de la *Anatomía inventada*, Natalia Fernandes dibuja con una imaginación compartida los cuerpos posibles de la no-bailarina. «La imaginación es singular y plural a la vez<sup>4</sup>», escribe Marina Garcés. Y el diagrama de ese cuerpo posible de ese día de cada sesión tiene tantas formas como practicantes y a la vez es un único cuerpo común que se desplaza. La anatomía de esa no-bailarina de hoy contiene una cadera de diamante, unas piernas-acordeones, unos brazos-río, y un cilindro-columna atravesado por la humedad de una lengua-catarata. Los pezones de la no-bailarina lanzan cada uno un cañón de luz, uno ilumina la ciudad de Barcelona, el otro apunta al interior de la sala.

Ahora *entre* el párrafo anterior y tu mirada de ojos abiertos que lo sigue, se despliega en presente un cuerpo imaginal de una no-bailarina. Y lo relevante no es ya el texto ni tu mirada lectora, sino el dibujo anatómico inventado ocupando ese *entre*. Ahora ya ves.

La película *Zatoichi*, del director japonés Takeshi Kitano, cuenta las aventuras de un samurai ciego, que por su condición tiene una especial percepción sensorial que le permite realizar cualquier acción con mucha precisión, como cortar leña y apilarla ordenada, o percibir el movimiento de los dados para ganar apuestas o, por supuesto, vencer a ciegas con la katana a todos sus enemigos.

Para ocultar su identidad, el samurai Zatoichi se hace pasar por masajista, una profesión que en Japón y en Oriente en general la realizan tradicionalmente personas ciegas. Esto nos lleva a una escena de la película *El intruso*, de la directora Claire Denis, basada muy libremente en el ensayo del mismo nombre del filósofo Jean-Luc Nancy. En el ensayo, Nancy piensa la relación del cuerpo individual y político a partir de la analogía de su propio trasplante de corazón, siendo ese nuevo corazón un órgano intruso, un cuerpo otro. En la escena de la película de Denis, el protagonista como posible alter ego de Nancy después del trasplante, se encuentra en una habitación de hotel en una ciudad de Corea del Sur y pide un masaje. (En Corea del Sur, por cierto, es obligatorio que los masajistas sean ciegos). Los dos personajes, el hombre y la masajista, no hablan el mismo idioma y lo que se produce entre ellos en la habitación en penumbra es la relación de los dos cuerpos a partir de lo táctil, del puro contacto sin la mediación de la vista.

Lo que Denis propone tal vez en esta escena es traducir las ideas sobre el cuerpo de Nancy, que ordena en su obra «Corpus»<sup>5</sup>, a un diálogo de imágenes hápticas; el cuerpo como un espacio de sentido(s) que trasciende y va más allá de lo visible. Un cuerpo vulnerable y en este caso también vulnerado (mano que roza la cicatriz que parte el pecho), abierto a la otredad desde el contacto. De alguna manera ese órgano intruso, el corazón trasplantado, se integra en el cuerpo, toma consciencia a partir del masaje, del contacto, de la mediación desde la ceguera. Es una escena táctil, carnosa, que abre otros modos de percibir el cuerpo desde de la imagen.

4. NODO 29. Ecología de la Imaginación – Entrevista Marina Garcés: <https://blogs.uoc.edu/artmatters/nodo-29-ecologia-de-la-imaginacion-entrevista-marina-garces/>  
5. NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Madrid, Arena, 2010

Pero volviendo a Zatoichi, todas las *chambaras*, las películas de samurais y de aventuras en general, también el western, tienen un duelo final donde el héroe o la heroína se enfrenta a su archienemigo, a su rival más poderoso, el único que podría en realidad vencerle. En la escena de la lucha final de Zatoichi con su enemigo mortal ambos se miran frente a frente, muy cerca el uno del otro, inmóviles. Ambos inician el gesto de desenvainar la katana simultáneamente y se detienen. Ahí el plano cambia a un escenario más abstracto, un fondo neutro con nubes que les envuelven mientras desarrollan su combate en cámara lenta. Zatoichi pierde y muere. El plano cambia de nuevo a los dos enemigos frente a frente con las katanas a medio desenvainar. Entendemos entonces que la coreografía de aquel combate posible se ha desarrollado en la imaginación de los samurais. El gesto preciso de desenvainar la katana, como en la *danza por fantasmata* de Domenico da Piacenza<sup>6</sup>, es esa pausa cargada de tensiones, cargada de memoria pero que incluye la proyección imaginal de toda coreografía futura.

Zatoichi cambia entonces ligeramente la posición de su katana aún envainada, lucha breve con su enemigo y, aunque sale herido, vence.

Zatoichi o Kitano, director y también el actor protagonista, como Agamben o Andrea Soto Calderón, saben que toda lucha, todo cambio, toda posibilidad, comienza en esa coreografía del fondo de nubes de la imaginación. Una posibilidad no cerrada, no contenida a priori en la realidad. Dice en concreto Andrea: «La posibilidad ha de ser creada en cada caso, en un juego dinámico con los hábitos, en el espesor del contacto con una realidad singular»<sup>7</sup>.

Algunas veces esa posibilidad que inicia el movimiento del cuerpo de la no-bailarina se crea a partir de la dirección de los ojos de quien la mira. ¿Podemos descartar totalmente que alguna de las miradas sobre este cuerpo de la no-bailarina no está provocando algún movimiento o mejor, la **decisión** de algún movimiento en concreto? ¿Podemos descartar esa posibilidad por completo? Si en ocasiones nos giramos porque sentimos una mirada en la nuca, ¿no podrá una mirada deseante empujar la rotación de un tobillo?

El contraplano de la no-bailarina sería entonces esa danza-dibujo del ojo, un *eye-tracking* analógico. El trazado de unas decenas de globos oculares que danzan alrededor de la no-bailarina una danza frenética.

La no-bailarina es semiciega.

Dice Derrida que toda persona que dibuja es ciega, al menos un instante, porque no se puede mirar a la vez el modelo y el papel<sup>8</sup>. En ese instante es el gesto de la memoria el que traslada la imagen al papel. Todo dibujo sería entonces un acto de memoria, no-visual, un acto de mirada interior. Toda copia sería un acto de memoria instantánea. Y toda imagen sería antes, después o durante una imagen interior. Un acto imaginal.

6. Citado por AGAMBEN, Giorgio, *Nirvas*, Valencia, Pre-textos, 2010  
7. SOTO CALDERÓN, Andrea, *Imaginación material*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2022  
8. DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, París, RMN, 1999

Nuestra no-bailarina no tiene este problema, porque es capaz de ver el modelo y el papel a la vez. Este es probablemente su mayor don, puede ver a la vez lo visible y lo invisible, simultáneamente. Su don es precisamente esa simultaneidad. Ver lo posible de un cuerpo o de un objeto y a la vez asistir a todas sus imposibilidades. E imaginar todas las potencias que las acompañan. Porque lo importante de un cuerpo sobre todo es imaginar.

La no-bailarina está realmente en lo contemporáneo porque ve los tiempos a la vez. Simultáneamente. Es esto lo que le hace ser semiciega.

La bailarina es semiciega de los ojos, porque ve a la vez con la mirada interior y con la exterior. sus imágenes siempre serán un «entre». siempre serán un montaje de imágenes que generen otras imágenes. El *entre* es el hábitat natural de la no-bailarina. Puede que ella misma sea sobre todo un gran *entre*. La no-bailarina (y esto es muy ventajoso para ella) es capaz de ver a la vez el blanco y el negro. Y la pasión, lo dijo Godard, está entre el blanco y el negro, el blanco y el negro.

Una dibujante con ojos bailones observa un cuerpo que danza. Si hacemos caso a Derrida, si dibuja es ciega. Así que una dibujante ciega con ojos danzantes observa un cuerpo que baila. Un cuerpo de no-bailarina, por cierto. Por ahora la dibujante observa, solo bailan las pupilas, la mano espera. De entre el continuo de movimientos uno atrapa la mirada, empuja al deseo de dibujar. Ahora sí la dibujante se ciega del cuerpo de la no-bailarina y pasa al papel y pasa al trazo que es tan rápido como el gesto del cuerpo. Porque ya sabemos que solo el movimiento atrapa el movimiento (como las células bastones, recuerda). Pero durante el trazo el cuerpo de la no-bailarina no se ha detenido así que hay dos opciones: o la dibujante ciega confía en su memoria y continúa el dibujo, ignorando al cuerpo vivo de la no-bailarina, o continúa la danza con ella. Faltaban las piernas por dibujar pero las piernas ya están en otra cuando la dibujante retoma la mirada. Así que decide seguir las nuevas piernas, el nuevo gesto completo. El resultado es un cuerpo improbable pero que se mueve. Un cuerpo lógico solo para el movimiento. Un cuerpo imaginal que no podría caminar ni ponerse en pie, con miembros imposibles, pero animado con un impulso legítimo. Un cuerpo compartido solo posible para la danza.

(La dibujante ciega muestra el dibujo a la no-bailarina semiciega, ese registro de un cuerpo inverosímil. La no-bailarina reconoce inmediatamente el instante capturado.)

Donde dije dibujo digo pensamiento. Digo imaginación de lo posible. Solo desde el movimiento se puede pensar el movimiento. Solo desde el movimiento se puede imaginar el movimiento.

Al final de la película *Zatoichi* [spoiler alert] descubrimos que en realidad el samurai nunca estuvo ciego sino que cerrar los ojos fue siempre una elección («porque los ciegos sienten mejor a la gente», dice) y en la escena final, con los ojos bien abiertos, caminando en la noche, tropieza con una piedra y cae. Solo como vidente es que el samurai olvida la consciencia de las super posibilidades su cuerpo, le sobreviene la torpeza del que mira y habita el espacio solo con los ojos y cae...

En casos de parálisis, si se imagina el movimiento de la parte afectada del cuerpo se activan las áreas del cerebro y los músculos implicados como si se estuviese realizando la actividad. Una imaginación terapéutica de lo posible.

Una rodilla se articula como un discurso. Una *metafísica en el metatarso*<sup>9</sup>. No es que el cuerpo de la no-bailarina no esté como todos los demás dibujado por el discurso. Sería imposible eso. Pero sus discursos son cambiantes, metamórficos, en transición permanente hacia todas las direcciones del pensamiento. Es una lucidez informe la que la moldea. No hay rozamiento, fricción entre el discurso y el cuerpo. La lubricidad que articula el cuerpo de la no-bailarina lo permite. No habría ni siquiera forma o sería una forma no-identificada. No habría, de hecho, necesidad de una NO-bailarina, ese es el nombre de los otros. La no-bailarina y sobre todo su cuerpo *vol l'impossible per arribar al possible i el possible per arribar a l'impossible*.

La archienemiga natural de la no-bailarina es la expectativa, la única que podría vencerla en el duelo final como en *Zatoichi*. La expectativa sobre el cuerpo, sobre el movimiento, sobre la mirada. Hay una mirada en concreto que no provoca el movimiento de la no-bailarina y es la mirada de la expectativa. Si es posible, no miréis nunca a una no-bailarina desde ese lugar porque desinfláis sus acordeones, limitáis sus rodillas a la articulación, reducís su diamante a carbón. Acordeones, diamante, río o la forma que elija hoy para acontecer. Dejad informe a la no-bailarina en su masa densa, no identificada, con todas sus potencias encendidas, con sus pezones halógenos iluminando el camino de todos los posibles. Seguid la huella de los triángulos elásticos de sus pies en silencio, sin molestar.

Lo que aquel ojo crítico del 20 de octubre de 2022 no sabe o no sabía –confiemos en que tal vez ya lo sepa– es que él también comparte un cuerpo imaginal colectivo de una no-bailarina inmensa en su posible. Por eso es importante que estemos ahora aquí del mismo lado. Y que estemos en movimiento. Al menos nuestros ojos danzan frenéticos sacudiendo sus bastones. Solo así, al ritmo de nuestras células bastones se puede mirar el movimiento, solo así pensar el cuerpo que baila, nombrarlo. Solo así la cuestión de la no-bailarina se hace común pero a la vez profundamente individual.

*Mi estética no es estática  
me doy el don de la duda.*

Linn da Quebrada