

BUSSEIG 3 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.

Un temporal, un aluvión

Elena Castro Córdoba

Elena Castro Córdoba

Elena Castro Córdoba és investigadora cultural i docent. Doctora en Estudis Feministes i de Gènere per la Universidad Complutense de Madrid, màster en *Gender, Media and Culture* per la Goldsmiths University i graduada en Filosofia per la Universitat Complutense de Madrid. És investigadora en polítiques temporals queer i feministes, en el seu encreuament amb estètiques contemporànies i estudis d'arxiu, i ha estat cocreadora del col·lectiu de producció cultural i artística Ontologías Feministas, especialitzat en cultura visual i digital amb perspectiva feminista. Col·labora sovint amb institucions artístiques i actualment és docent a la Universitat Pompeu Fabra i a EINA.

Lu Chieregati

Lu Chieregati és investigadorx, coreògrafx i performer. Va estudiar el Màster en Coreografia i Performance a la Universitat de Giessen, Alemanya, dirigit per Bojana Kunst. És graduadx en Dansa i Moviment i té un Màster en Pràctica Escènica i Cultura Visual per la Universidad Castilla La Mancha en col·laboració amb el Museo Reina Sofia. El seu enfocament artístic se centra en la creació de ficció i en la imaginació, desafiant les narratives del temps capitalista tecnoheroic. Els seus projectes, com ara el Projecte Floresta, inclouen peces escèniques, publicacions i tallers que aborden el queer, el transfeminisme i les ecologies radicals. A més, forma part de MONSTER.L4B, un duo artístic amb Norma Pérez, una unió afectivo-creativa des de l'amor, la coreografia i el drag. Col·labora amb diferents artistes nacionals i internacionals.

Temporalidades del arrastre.

Un aluvión de temporalidades arrastradas.

Un aluvión de temporalidades de las arrastradas.

Una masa de agua en movimiento. Que arrastras cuerpos tras de sí. Que deviene barro.

Escribo este texto en días de lluvia.

Y esta es una frase que parece acompañar la escritura como práctica corporal y coreográfica en sí misma. Una imagen plácida, doméstica, romántica y prácticamente inaccesible de la escritora que utiliza el vaciamiento de las calles y el mal tiempo para encerrarse en el proceso creativo.

Pero esta es una nueva forma de llover.

Desde hace un tiempo, cada vez que llueve en Barcelona, la ciudad en la que vivimos Lu Chieregati y yo, lo hace de forma intensa, violenta. La gente se prepara. Desatascas sus desagües, se asegura de que todo quede bien cerrado. Piensa bien qué ponerse. A veces llegan alarmas a los móviles que nos despiertan con el susto en el cuerpo. Se cancelan clases en centros escolares.

Desde hace un tiempo, cuando llueve se generan aluviones. Estructuras acuáticas que arrastran otros cuerpos a su paso. Fenómenos que nos hacen conectar con cronotopos concretos; un escenario del colapso ecosocial, un territorio que habitamos, el del Mediterráneo, atravesado por la violencia.

En este tiempo, estas son las imágenes que han acompañado la escritura de este texto. las del temporal Harry.

Un temporal, un aluvión, una cuestión de(l) tiempo.

temporalidades dragueadas.

Desde los encuentros que tuve con Lu Chieregati, parte de su proceso de investigación más amplio denominado *Coreografías transtemporales*, donde le artista revisita e investiga obras pasadas que utilicen formas de desviación temporal queer como el “retraso” el “fuera de tiempo” o el “anacronismo” a través de la investigación en documentación archivística, visionado de proyectos, entrevistas y re-creación corporal, que han

resultado en este texto y en una apertura al público, el agua no ha dejado de acompañarme. El marco del que partíamos en estas sesiones eran las “temporalidades queer” en su cruce con los estudios de archivo, la danza y el movimiento, siendo uno de los primeros conceptos que nos unió el “temporal drag” que también utiliza lo acuático como símbolo. En su texto *Time Binds*, Elizabeth Freeman habla del “temporal drag” como una forma de entender y ordenar el tiempo alejado de las comprensiones lineales, progresivas, capitalistas y teleológicas, lo que ella denomina la “crononormatividad”, entendida como la forma en la que regimos nuestras vidas bajo presunciones y expectativas temporales medibles, cuantitativas y resultado del proyecto moderno colonial y eurocéntrico. Para ello, Freeman utiliza el concepto *drag* con un doble sentido. Se refiere por un lado al análisis de Judith Butler sobre la práctica *drag* como parodia de género en el que, de la mano de su concepto de “performatividad”, desmonta la idea de que existe un “original” que precede al acto, analizando cómo el género es algo construido temporalmente a través de la repetición de prácticas, códigos y actos¹. El *drag* visibiliza y descompone esta falacia, atendiendo a los gestos como constructores de cuerpo y desvelando, a través de su capacidad cómica y paródica, la fantasía del binarismo de género. Freeman sugiere que entendamos el concepto *drag*, que tan importante ha sido para teorizar la movilidad de la identificación de género y el exceso visible que cuestiona el binarismo de género, como un fenómeno temporal, esto es, como un exceso del significante “historia” y no sólo de “mujer” o “hombre”². Uno de los referentes artísticos que analiza, donde aparece este “temporal drag”, son las piezas de la performer Sharon Hayes en las que utilizaba pancartas y eslóganes políticos, especialmente de los años setenta, para hacer intervenciones y apariciones en el espacio público contemporáneo, normalmente lugares señalados o conectados con dichas reivindicaciones, analizando el efecto de continuidad o anacronismo que esas frases adquirirían. Freeman entiende que a través de la repetición de estos slóganes, el “original” histórico, al igual que ocurría con la práctica *drag* y el gesto o género “original” que “copia”, queda trastocado.

Este ejercicio, el de repetición sin original, es precisamente uno de los temas en el que profundizamos en nuestros encuentros, a través del análisis de una obra de Chieregati llamada *Gag*, estrenada por primera vez en el año 2014, y revisitada junto con Roc Lilith bajo el título *Gag Reenactment* en el 2024. Al igual que con las piezas de Hayes, *Gag* está compuesto por un cuerpo que aparece en escena y un texto que le acompaña. El texto parece insinuar una explicación de lo que el cuerpo hace o lo que el cuerpo es y su estructura utiliza la dicotomía, el “O”. Este texto, en su carácter repetitivo, casi parece “perseguir al cuerpo”, buscando una forma de detenimiento de la realidad que se percibe y, en ese sentido, una explicación discursiva del significado de sus gestos.

1. Butler, Judith (BUTLER, Judith) (1998) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista*, 9(18), 296-314.
2. Freeman, Elizabeth (2010) *Time Binds. Queer temporalities. Queer histories*, Duke University Press, Durham, p. 62.

Pero texto y gestualidad no acaban de coincidir, mostrando que el cuerpo no “hace” lo que el texto “dice”, generando un fallo, un *glitch*, que “saca” a la espectadora del seguimiento del texto como indicador de comprensión de la pieza. Si la normatividad de la “crononormatividad” según Freeman está basada en la idea de que existe una estructura sólida y “dada”, el pasado conectado con el presente, dándole su significado material y simbólico, esto implica que cualquier tipo de “reproducción” de performances pasadas o piezas de arte, como hacen Hayes y Chieregati, puedan solo ser comprendidas como citas o apropiaciones. Frente a esto, Gag se conecta con estructuras de pliegue temporal que proponen una forma de “memoria corporal pegajosa”, como la llama Sara Ahmed³, una forma de continuidad temporal en la que el traer al presente gestos, movimientos y bailes del pasado no implica una conexión con un “tiempo otro” y distanciado, sino una emergencia o aparición de un cuerpo y gestualidad arrastrado a través del tiempo.

A lo largo de nuestros encuentros, comenzamos a hablar de “temporalidades dragueadas” o qué ocurre cuando la temporalidad se draguea. Estos términos aparecían como propuestas de traducción, pero también como a-terra-miento en las prácticas de danza y *drag* que compartimos. Si el *drag* se hace, una temporalidad que se draguea es aquella que toma agencia sobre su propia construcción. Una temporalidad que se monta a sí misma⁴. Que cuestiona la fantasía de la historia como una disciplina neutral y decide qué ponerse y qué quitarse. El *drag* puede convertirse en una metodología de intervención y narración genealógica e histórica con toda su multiplicidad de significados: como práctica performativa, pero también como arrastre de genealogías y vínculos *queer* del pasado. Las preguntas que nos unen a Chieregati y a mí en este punto son: ¿cómo arrastrar-dragear estas genealogías? ¿cómo traer el pasado del movimiento, la danza y lo coreográfico en su condición efímera? ¿esto es, como a-traer el movimiento? ¿qué archivos pueden acoger esta a-tracción?

Temporalidades fluidas: una ola, un río.

El otro sentido o significado en el que Freeman utiliza el *drag* de “temporal drag” supone una crítica a la forma en la que ordenamos y pensamos los movimientos feministas a través de figura de la ola, símbolo con el que se han ordenado cronológica y secuencialmente estos movimientos. No obstante, nos dice Freeman, las olas no se siguen ordenadamente las unas a las otras, sino que su movimiento es uno en revuelta, agitado y caótico y donde los movimientos son de avance y retroceso, lo que en

inglés también se llama *drag*. Este tirón hacia atrás del movimiento del mar y de las olas, que en castellano se llama “resaca”, puede ser interpretado como los movimientos de avance y retroceso, pero en nuestras sesiones nosotres lo hemos querido traducir y entender como “arrastre”, con todas las implicaciones políticas que supone pensar el arrastrar de elementos del pasado.

En otro de nuestros encuentros, Lu menciona la palabra “fluidez”, aumentando así esta connotación de las genealogías queer atravesadas por movimientos propios de entender el tiempo como un canal fluido y acuático. Una masa densa, pegajosa, que es difícil de asir y cuya agencia, vitalidad, ritmo y movimiento, plantea un desafío a la resistencia del cuerpo con el que se encuentra. Al fin y al cabo, uno de los canales que arrastra con más fuerza es el agua. Que erosiona los paisajes, que mueve las piedras, que da forma a las montañas. Bucear dentro de estas *Coreografías transtemporales* es en este sentido un movimiento errático. Un intento de entrada en algo en movimiento y que por lo tanto no muestra ese punto de apertura con tanta facilidad.

El archivo es también un lugar sumergido e inundado⁵. Su entrada plantea retos epistémicos fundamentales. Cómo llegar, cómo acceder, como atravesar ese flujo del tiempo, ese río cambiante se vuelve una tarea, nunca mejor dicho, escurridiza. Me comentó hace tiempo Carmen Romero Bachiller que, al hablar de genealogías *queer*, concretamente lésbicas, se habla del fenómeno Guadiana⁶. El Guadiana es un río que emerge y se sumerge. En esos momentos de inmersión aparentemente ya no existe. Entonces podemos decir: “el río se ha secado, el río no está”.

Pero el río sigue. Bajo la vista, bajo la tierra, en las profundidades.

Mi pareja hizo este verano un viaje por el río Danubio en bicicleta. La primera foto que me envió era una fuente en la ciudad de Donaueschingen que indicaba el nacimiento del río. Me vi ampliándola, mirándola con detenimiento, pero sin comprenderla. No paraba de preguntarle: “¿pero esto qué es? ¿dónde está el río?” Ella me decía: “está ahí, ¿no lo ves?”

Ese punto localizado de emergencia de la masa fluida aparecía caprichosamente y nos permitía afirmar con claridad que eso existía, ahí, ahora, en ese momento. Las direcciones que tomara a partir de ese punto eran desconocidas. El fenómeno Guadiana se ha utilizado para hablar de estos puntos de salidas, estos momentos de visibilización de las identidades *queer*, que tanto individual como colectivamente, tienen momentos de mayor emergencia y momentos de camuflaje con la tierra, con el barro. Podríamos preguntarnos: ¿qué arrastran estas masas de cuerpos, estas masas de agua extrañas, sexo-disidentes? ¿qué erosionan y moldean ante su paso? ¿qué registro dejan? ¿qué importancia tiene la danza, lo coreográfico, dentro de este moldeamiento colectivo?

5. Véase Castro Córdoba, Elena (2024) “Introducción” en *Eneados temporales. Archivando las temporalidades queer: afectividad y materialidad desde el archivo de Ca la Dona* Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
6. HERNÁNDEZ, Carmen G. (2004), «Mujeres Guadiana: el tratamiento del lesbianismo en los medios de comunicación españoles», *Seminari Lesbianisme i Sexualitat*, Valencia, Comissió de Dones 8 de Març: <http://www.caladona.org/ajuntuploads/2008/11/mujeres-guadiana.pdf>

3. Ahmed, Sara (2004) *The cultural politics of emotion*, Duke University Press, Durham.
4. Recomiendo aquí la vinculación y lectura de esta idea en relación al texto de Carvajal, Fernanda (2021) “Nos montamos y se detuvo el tiempo”, #Re-visiones 11.

¿Qué arrastra o quién se arrastra?

Entendiendo *drag* como arrastre, como esos cuerpos que arrastra el río, como aluvión, planteo las “temporalidades del arrastre” como aquellas que en su esfuerzo por generar continuidades y vínculos con el pasado deben realizar un esfuerzo físico, un arqueamiento corpo-temporal que implica ese “sentir hacia atrás”, como lo llama Heather Love⁷. Partiendo de esta palabra y junto con Lucía Egaña, probamos a hacer ejercicios de escritura mientras nos arrastrábamos a nosotras mismas o a otros objetos. Estos movimientos ocurrieron en un espacio público compartido con otras personas que jugaban, paseaban y trabajaban. Gracias a este ejercicio, la connotación y materialidad de esta palabra y esta temporalidad comenzaron a hacerse evidentes. Lo primero que llamó mi atención como archivera que soy, es que en mis movimientos me llevo conmigo pequeños palos, hojas, restos de basura, piedras, plumas de paloma, dándome cuenta de que el arrastre es además un movimiento que me vincula con el entorno y con elementos más que humanos. Arrastrar, compruebo, es en sí mismo una práctica de recolección, genera pequeños archivos.

Tradicionalmente el verbo que asociamos con el archivo es el de guardar. Una acción, un movimiento, que moviliza coreográficas de conservación y accesibilidad específicas. Tras estos encuentros, quiero proponer otro verbo, el de arrastrar, y otra metodología, “la arrastrada”, como forma de experimentación espacio-temporal en archivos especialmente sensibles al cuerpo, como los sexo-disidentes, pero también los que contienen genealogías e historias de danza. Arrastrar el archivo, en tanto que memoria, es algo que ya hacemos y que la danza hace continuamente a través de la interpretación de partituras del pasado, ejercicios interpretativos que conectan la escritura con el cuerpo o a través de la evocación de piezas del pasado que habitan nuestras somatecas a través de nuestros recuerdos. La partitura coreográfica hace este tipo de arrastre, trae el pasado al cuerpo. Muestra que el archivo del cuerpo es uno que arrastra el pasado. La pregunta sería, ¿nos atravesamos a que el archivo físico, como repositorio documental de muchas de estas genealogías *queer* de la danza sea también uno atravesado por metodologías del arrastre? Como un aluvión, como un temporal, es momento ya de que el cuerpo tome presencia y relevancia en el archivo. Permitiendo que nos arrastremos, que utilicemos metodologías que requieren esfuerzo, tirones y tensiones, que nos hacen bajar al suelo, al lodo, que son contagiosas y dan importancia al contagio como forma de vulnerabilidad y apertura del cuerpo.

Dar lugar a un archivo del arrastre como espacio de experimentación y activación corporal de las memorias y linajes queer también en la disciplina de la danza. Arrastrar la temporalidad con el gesto como unidad de detenimiento, comprensión y distorsión de la crononormatividad plantea formas de vinculación erotohistoriográfica con el pasado donde el movimiento y la danza se tornan imprescindibles.

7. Love, Heather (2007) *Feeling backwards*, Duke University Press, Durham.