

**Cemento, cuerpo y lo que viene después:  
preguntas sobre cruces entre la acción *in situ* y el registro  
Acerca de *Sin Título* de Bárbara Pinto y *Las Bestias en el Mundo* de Francisco Bagnara**

Por Adeline Maxwell

**Resumen:**

El espacio, en tanto construcción cultural, es organizado y practicado por la danza de acuerdo a reglas, códigos, representaciones y funciones sociales. En ese sentido, se observa que la danza contemporánea chilena practicada en el espacio-calle puede ser analizada como un modo de resistencia frente a la división artista/espectador y frente al encierro de los espacios teatrales tradicionales. La “apropiación del espacio público” realizada por ciertas danzas callejeras chilenas indaga en una relación horizontal entre artistas y transeúntes/público, democratizando la experiencia estética a través de su uso no convencional del espacio de la performance. En este artículo, o más bien en este un ejercicio de preguntas, se tratará específicamente de dos obras, efectuadas en Santiago de Chile, una el año 2011 y el otro el 2012. La primera, realizado por Bárbara Pinto, llamado *Sin Título* y la segunda denominada *Las Bestias en el Mundo* y efectuada por Francisco Bagnara. Este artículo efectuará entonces una suma de cuestionamientos basados en lo que estas dos piezas, si se les puede llamar así, tienen en común: el hecho de que transforman el lugar público en un sitio verdaderamente público, de que abren espacios en nuestra realidad social y que generan espacios que diseñan configuraciones nuevas de lo posible.

**Palabras-clave:** Performance callejera, disciplina artística, transfiguración del espacio.

*La diferencia que existe entre el presente, el pasado y el futuro ha de buscarse en alguna característica del propio presente en cuanto pasado. El presente, tal como se vive,*

---

Adeline Maxwell es doctora en Artes Escénicas especialidad Danza, diplomada en Investigación Social sobre el Cuerpo y en Historia del Arte. Docente universitaria así como en asociaciones y colectivos independientes, es fundadora y codirectora del Núcleo de Investigación sobre corporalidad y Artes Escénicas. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Lecturas Emergentes sobre Danza Contemporánea* (LOM, 2015) libro del cual es la compiladora y editora, *DanzaSur, Viaje por el Continente de las Maravillas* (CNCA, Contramaestre, 2016), *Choreography and Corporeality: Relay in Motion* (Palgrave, 2016), “Creative disclosing and appropriation of otherness: New horizons for a discipline that was called dance” en *Postdance MDT* (Routledge, 2017) y *Danse contemporaine. Nouvelles pratiques de résistance au Chili* (Ed. de la Marge, 2017). Maxwell es también parte del comité de lectura de la revista de la Association des Chercheurs en Danse (aCD), editora de contenidos de la plataforma “DanzaSur”, conductora del taller nómada “Cartografías Imaginarias”, asesora teórica del Festival Montpellier Danse y parte del jurado especializado del Mestrado em Dança de la Universidade Federale da Bahía (UFBA), Brasil. Ha creado el Encuentro sobre Danza y Género así como el Festival en Espacio No-Urbano. Actualmente efectúa un post-doctorado en la Universidad Paul-Valéry Montpellier III sobre Post-identidad y Comunidad en Danza Contemporánea Sudamericana: *Cuerpos danzantes decoloniales*.

*es en sí mismo una experiencia dialéctica.* (Ricœur, 1999, 146)

Lo que propongo aquí es un ejercicio de preguntas, muchas de ellas probablemente sin respuesta(s), acerca de cruces entre la acción *in situ* y el registro, relativos al “territorio del arte”. Lo que planteo no es nada nuevo si se toma en cuenta que estas preguntas suelen hacerse, desde mediados de los años 60, desde la teoría del *performance*<sup>1</sup>. Sin embargo, el enfoque de este ejercicio preciso tiene como fin interrogar ciertas taxonomías y distinciones respecto a las prácticas artísticas -y también no artísticas-, que ciertamente son de ayuda para comprendernos en ciertos contextos especializados, pero de las cuales independizarse parece cada vez más necesario para la efectividad reflexiva y la potencia de dichas prácticas. Examinaré específicamente dos acciones, o más bien dos conjuntos de acciones, efectuados en Santiago de Chile, uno el año 2011 y el otro el 2012. El primero, realizado por Bárbara Pinto, llamado *Sin Título*, consiste en el acto de acostarse en el suelo de varias calles santiaguinas junto a perros vagabundos durmiendo y compartir su estado de horizontalidad, pasividad y marginalidad. Estos actos repetitivos son fotografiados<sup>2</sup>. Dichas fotografías son impresas, puestas sobre un *foam* para ser exhibidas y publicadas en la *web*<sup>3</sup>, lo que en sí evidentemente también constituye acciones, que pueden ser consideradas del orden de la creación de registros. Aparece entonces la acción corporal *in situ*, la fotografía, el trabajo de imprenta, el diseño, la utilización de tecnologías de comunicación, y, aunque sea paradójico mencionarlo dada la premisa de cuestionamiento de las fronteras entre las prácticas, una cierta sensibilidad corporal propia de la danza, desde la cual proviene Bárbara Pinto. El “resultado” son 32 fotografías de 60 x 40 cm. expuestas o visibles en la *web*.

El segundo conjunto de acciones, denominado *Las Bestias en el Mundo*, efectuado por Francisco Bagnara, es un trabajo de relación entre movimiento corporal improvisado y entorno urbano, específicamente aquel de la plaza de armas de Santiago. Esta danza<sup>4</sup> en la calle, que toma elementos del espacio de la ciudad como material gatillador del movimiento, es filmada, el video es editado y al igual que en *Sin Título*, publicado en la *web*<sup>5</sup>. Tenemos entonces danza -acción corporal *in situ*-, trabajo de video minuciosamente elaborado y utilización de programas de edición, así como de tecnologías de comunicación, cuyo “resultado” es un video de 19 min. visible en la *web* o en proyecciones públicas.

---

<sup>1</sup> Los denominados *performance studies*.

<sup>2</sup> Fotografías tomadas por Macarena Silva y Paulina Vielma.

<sup>3</sup> <http://barbarapintogimeno.wordpress.com/obras/sin-titulo>

<sup>4</sup> En este caso no solamente no es de interés ahondar en el tipo de danza que se realiza, ni su nivel de virtuosismo o apego a estilos, escuelas o tendencias, sino que parece importante que estas apreciaciones no perturben este ejercicio.

<sup>5</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=MY5AtnyoreQ&list=UUUp8GK9ewjvGDj0nF\\_4VvTbQ&index=14](http://www.youtube.com/watch?v=MY5AtnyoreQ&list=UUUp8GK9ewjvGDj0nF_4VvTbQ&index=14)

Aparecen entonces las primeras preguntas: ¿Cuál es la obra de arte: la acción *in situ*, su registro audiovisual trabajado -resultado- o ambos? Si la respuesta fuera la primera opción ¿El registro tiene como función únicamente ser una herramienta para que la acción no pase desapercibida? Y si la obra de arte fuera el registro audiovisual ¿Cuál es el interés de la acción *in situ*? Por último, si la obra de arte es tanto la acción como el registro ¿Podemos aplicarle alguna definición disciplinar?<sup>6</sup>

Podríamos, efectivamente, pensar en el *performance* como clasificación artística contenedora de tales acciones, esta práctica siendo considerada como una posible asociación disciplinar relacionada a “lo escénico”<sup>7</sup>. Sin embargo, el *performance* “no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de representaciones de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance” (Phelan, 1993, 146). Lxs autorxs especializadxs en *performance studies* han insistido en la relación de la potencia del *performance* con su carácter de efímero, la fugacidad siendo parte de su constitución ontológica, a modo de contestación de la llamada “cultura archivística”<sup>8</sup>, o lo que Lepecki, siguiendo el pensamiento de Agamben, nombra “nostalgia” (Lepecki, 2005, 219-232). En este caso, respondiendo a nuestra segunda pregunta, el interés del registro no sería más que documental. Pero esta lógica puede ponerse fácilmente en duda si pensamos en *Las Bestias en el Mundo* y en *Sin Título*, como cuestionamientos del olvido de la “inter(in)animación entre ‘lo directo’ y lo ‘ya no en directo’” (Schneider, 2010, 175). En las acciones de Bagnara se entra al plano del registro desde una perspectiva “auto-poiética, como si hubiera una cámara corporizada” (Bagnara, 2012). El rol de la cámara no es únicamente documental, es una escolta del cuerpo en una experiencia espontánea e imprevisible: “no se trata, por tanto, del conocido binomio de videodanza bailarín-cámara, sino de una nueva experiencia constituida por ellos dos y el entorno, en un momento de diálogo” (Pérez-Royo, 2008, 48). En cuanto al papel de la cámara en las acciones de Pinto, ésta acompaña el “deambular por la ciudad” de la serie de acciones. El registro no es entonces el “resultado” en estas producciones, es parte del proceso creativo que aporta otro prisma de visión de estas acciones. Parafraseando la célebre frase nietzscheana “no hay más que interpretaciones de interpretaciones”, Jean-Luc Nancy explica que “no hay más realidades o hechos que los de la interpretación” (Nancy, 2003, 63). El juego con el registro, con la re-lectura del cuerpo, a través de diferentes formatos, hace emerger esta idea y así una manera de romper con los imperativos de representación al borrar los

---

<sup>6</sup> Danza, fotografía, diseño, trabajo de video, *performance*, etc.

<sup>7</sup> Aunque “lo escénico” sea una denominación puramente simbólica, así como el concepto de “espectadorx”.

<sup>8</sup> Cultura basada en el archivo y en su clasificación como sitio de permanencia histórica fáctica, relacionada con la modernidad que erige al documento por encima del acontecimiento.

límites entre “repertorio” y “archivo”<sup>9</sup>.

Aquí parece importante puntualizar la diferencia entre la disciplina artística conocida como *performance* y la denominada *performatividad* o “enunciados *performativos*”, descritos por John Austin, retomados por Jacques Derrida como forma del acontecimiento lingüístico que no “podría tener éxito si su formulación no repitiera un enunciado 'codificado' o iterable [...] si por tanto no fuera identificable de alguna manera como una 'cita'” (Derrida, 1989, 368) y llevados a los *gender studies* por la célebre teoría de Judith Butler. A pesar de este esclarecimiento terminológico, el concepto de *performatividad* se relaciona con estas preguntas sobre cruces entre la acción *in situ* y el registro si lo comprendemos no como “un acto singular, porque siempre es la reiteración [y diferenciación] de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición” (Butler, 2008, 34). La relación entre la acción *in situ* y su pseudo-repetición en el registro puede ser leída como un enunciado performativo en el cual la acción se cita a sí misma, siendo a la vez reiteración y diferenciación. Emerge así otra serie de preguntas: ¿Cuál es la relación entre estos “enunciados *performativos*” contextualizados en el “territorio artístico” y aquellos del cotidiano? ¿En qué medida se pueden comprender como diferenciación de un conjunto de normas? ¿Cómo actúa el registro más allá de la simple “cita” de esta diferenciación?

Tanto *Sin Título* como *Las Bestias en el Mundo* son acciones en las que se puede observar un cuerpo, con otro movimiento que aquel de la misma ciudad, que entra en fricción o en un estado de complementariedad con lxs habitantes de lo cotidiano. Las calles, espacio de tránsito que otorga sin embargo la posibilidad de detenerse, son fundamentalmente el sitio de la vida cotidiana que permite, justamente, la transfiguración del lugar común, a través de la reconstrucción efímera y simbólica que ofrecen estas acciones. Cada vez más dominada por los “no lugares” (Augé, 2004, 40-41), la ciudad, en tanto sitio de referencia político-económica, presenta una despersonalización de los espacios relacionada con su “funcionalidad” productiva. El lenguaje del “poder ‘se urbaniza’, pero la ciudad

---

<sup>9</sup> Diana Taylor realiza distinción entre el “repertorio”, relacionado con lo “en vivo” (*Liveness*), lo directo y el “archivo”, relacionado con documentos que relatan estos repertorios, que los capturan o transmiten. La autora diferencia así la “memoria encarnada” de la “memoria archivística”: “tal como el archivo excede a lo ‘vivo’ (ya que perdura), el repertorio excede al archivo. El *performance* ‘en vivo’, no puede ser capturado, o transmitido a través del archivo. Un video de un *performance* no es el *performance*, aunque generalmente viene a reemplazarlo como objeto de análisis (el video es parte del archivo; lo que se representa en el video es parte del repertorio). Pero eso no quiere decir que el *performance*, como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo, desaparezca. Los *performances* también se reduplican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, es mediatizado” (Taylor, 2003, 20).

queda a merced de movimientos contradictorios que se compensan y se combinan fuera del poder panóptico” (De Certeau, 1990, 145).

En ese sentido, las acciones de Pinto y Bagnara aprovechan o se oponen al ritmo de la ciudad, y los flujos que la conforman, para irrumpir en el espacio vivencial de las calles y sus formas de uso social, produciendo una relectura de lo urbano y proponiendo acciones de ruptura frente a sus modos de operación. Lxs transeúntes están entrenadxs en la dinámica sobre estimulada de la ciudad, pero cuando aparece algo impredecible en la rutina de sus rincones, como la imagen de un cuerpo bailando, o recostado en el cemento, operando con la arquitectura y los perros, aparece ante ellxs la oportunidad de percibirla con otros ojos: “El acto de ‘tomar’ [tomarse] la ciudad es un claro posicionamiento ideológico que se funda como declaración de derechos sobre las normas del espacio público” (Carreira, 2009, 91). *Sin Título* y *Las Bestias en el Mundo* operan como gatilladoras para develar la situación que se genera entre estas acciones extra-cotidianas y el cotidiano, conduciendo a una reflexión crítica sobre las convenciones y normas que rigen el espacio urbano y sus habitantes -humanxs o no-. Por ejemplo, evocando la acción titulada *Coyote* realizada por Joseph Beuys en 1974, la relación “anormal” entre Bárbara Pinto y los “quiltros” santiaguinos “no era jerárquica, sino que estaba regulada por procesos de intercambio [...]. En lo referente a su materialidad, no había ninguna diferencia entre el cuerpo del ser humano y el del animal” (Fischer-Lichte, 2011, 217). Pinto toma tiempo en acercarse a cada perro salvaje, y así cautelosamente entrar en su sub-mundo cercano al cemento. De la misma manera lo hace Bagnara, tanto con los perros como con las otras “bestias” con las cuales interactúa, principalmente en el suelo. El registro de estas acciones *in situ* puede ser visto, por un lado, como un tipo de diferenciación que desbarata las normas propias de las disciplinas artísticas, al “activar procesos de comprensión que rompan con la inmediatez temporal y permitan una apertura: el cuerpo, sin dejar de ser imagen, se convierte también en generador de discurso y dialoga con la mirada (o con el cuerpo) del espectador en una dimensión ya no absolutamente condicionada por lo sensible” (Sánchez, 2009, 13-14). De esta manera, el trabajo con el propio archivo permite la mezcla de diversos lenguajes estéticos que obliga a repensar “la incierta pedagogía de la mediación representativa” (Rancière, 2010, 58).

Por otro lado, la “incontrolable capacidad de circulación de la imagen” (Butler, 2011, 17), otorgada por el registro, permite una participación masiva a estos cuestionamientos de convenciones y normas: “la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable. Se puede refutar que el acto de ver y discutir el video también es un acto en vivo aunque el video en sí no lo sea. Toda

discusión acerca de los actos en vivo también se complica si consideramos el espacio virtual que abre Internet. ¿De qué manera Internet nos desafía a repensar aquello que entendíamos como efímero? [...] El espacio virtual está permanentemente presente y es una plataforma política potente, y muy “real” (Taylor, Fuentes, 2011, 22). Se presenta de esta manera una nueva pregunta: ¿Lo interdisciplinario, lo pluridisciplinario o lo transdisciplinario, podrían ser categorías en las cuales habría espacio para estas acciones *in situ* y sus registros en tanto “obras de arte”? A pesar de que la ciencia se encaminó indudablemente hacia el modelo “oficial” de la disciplina, otra historia la ha seguido de bastante cerca: aquella del desarrollo de los enfoques nombrados interdisciplinario, pluridisciplinario y transdisciplinario.

Lo interdisciplinario [*inter*: prefijo, del latín “*inter*” (entre), expresa reciprocidad o acción mutua] reúne diferentes disciplinas. El propósito es lograr un objetivo común mediante la comparación de enfoques para un mismo problema. Lo interdisciplinario consiste en un diálogo y un intercambio de conocimientos y métodos entre dos o más disciplinas. Esto implica una interacción y un enriquecimiento mutuo entre diferentes especialistas.

Lo pluridisciplinario [*pluri*: prefijo, del latín “*plures*” (varios), expresa pluralidad] (o multidisciplinario) consiste en la aproximación a un objeto de estudio desde la yuxtaposición de miradas especializadas. Se trata de hacer coexistir el trabajo de diferentes disciplinas. El objetivo de lo pluridisciplinario es utilizar la complementariedad intrínseca entre disciplinas para la resolución de un problema. Este acercamiento se distingue de lo interdisciplinario, en el sentido que las disciplinas, más que comunicar entre ellas, interactúan modificándose una a la otra, los límites volviéndose más borrosos.

Por último, lo transdisciplinario [*trans*: prefijo, del latín “*trans*” (más allá), expresa la idea de cambio o de atravesar] es una postura que se sitúa a la vez “entre”, “a través” y “más allá” de toda disciplina. Este proceso de integración y de superación de las disciplinas apunta a entender la complejidad del mundo. Lo transdisciplinario designa un saber que recorre diversas ciencias sin preocuparse de fronteras, distinguiéndose así de lo pluridisciplinario y lo interdisciplinario al desbordar las disciplinas.

Ciertamente estas distinciones no son del todo sencillas, pero lo que interesa aquí no es tanto comprenderlas a cabalidad, sino interrogar la posibilidad de que estas categorías puedan contener las

acciones *in situ* y sus registros en tanto “obras de arte”. Por cierto, *Sin Título y Las Bestias en el Mundo* pueden catalogarse como acciones que hacen uso del enfoque interdisciplinario, pluridisciplinario o transdisciplinario. Sin embargo, lo inter/pluri/trans-disciplinario no es específico a la práctica artística. El concepto de disciplina se refiere a “una categoría organizacional en el marco del conocimiento, que establece la división y la especialización del trabajo, y que responde a la diversidad de los territorios que abarcan las ciencias” (Morin, 1994, 21). Desde luego las artes han sido divididas también en “disciplinas”, pero esta terminología no es específica a lo artístico. Surge desde allí otra pregunta: ¿Es posible pensar en estas acciones ya no como parte de un “territorio específicamente artístico”?

La abolición de la diferencia entre espacio privado y público realizada por estas acciones, así como su don a quien quiera recibirlos, genera una relación horizontal artistas/transeúntes en la acción *in situ* -y artistas/público en los registros-, lo que puede hacer aparecer ciertas sospechas acerca de la separación entre el mundo del arte y la vida. Al igual que lo enunciado por las “utopías” vanguardistas, ciertos elementos correspondientes a estas acciones diluyen distinciones, expandiendo “la realidad de público de arte hacia aquella que habitualmente se encuentra ajena a él” (Richard, 2000, 43) y viceversa. En el tomar la ciudad como material e incluir la calle como lenguaje, la “obra de arte deja el dominio de la representación para devenir ‘experiencia’” (Deleuze, 2005, 78-79). Al volver el lugar público verdaderamente público, se abren espacios en nuestra realidad social, espacios que diseñan “configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, 2010, 103). Por último, queda abierta una pregunta final, al parecer la más difícil no sólo de responder, sino también de plantear(me), por los sacrificios y el giro conceptual (e ideológico) que podría implicar: ¿No será acaso pertinente cuestionar la categoría de arte?... ¿O más bien seguir cuestionándola, o cuestionarla desde nuevos lugares?

### **Reseña bibliográfica:**

AUGÉ, Marc. *Los no lugares, una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2004.

BAGNARA, Francisco. Entrevista realizada por Adeline Maxwell, Santiago de Chile, noviembre 2012.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

BUTLER, Judith. *Violencia de estado, guerra, resistencia, por una nueva política de la izquierda*, Buenos Aires, Katz, 2011.

CARREIRA, André. “Teatro de invasión, redefiniendo el orden de la ciudad”. En: CORNAGO, Óscar (ed.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización, la creación escénica en*

*Iberoamérica*, Cuenca, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

DE CERTEAU, Michel. *Arts de faire, l'invention du quotidien, tome 1*, Paris, Gallimard, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance, Performance And The Politics Of Movement*, New York, Routledge, 2005.

MORIN, Edgar. "Sur l'interdisciplinarité". En: KOURILSKY, Françoise (ed.), *Carrefour des sciences*, Paris, CNRS, 1994.

NANCY, Jean-luc. *El olvido de la filosofía*, Madrid, Arena, 2003.

PHELAN, Peggy (ed.). *Unmarked, The politics of performance*, London, Routledge, 1993.

PEREZ-ROYO, Victoria (ed.). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad* Barcelona, Paidós, 1999.

SÁNCHEZ, José. "La mirada y el tiempo". En: BUITRAGO, Ana (ed.). *Arquitecturas de la mirada*, Alcalá, Mercat de les flors, 2009.

SCHNEIDER, Rebecca. "Los restos de lo escénico (reelaboración)". En: DE NAVERAN, Isabel (ed.). *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Alcalá, Mercat de les flors, 2010.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*, Durham, Duke University Press, 2003.

TAYLOR, Diana, FUENTES, Marcela (eds.). *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2011.