



# EL IDIOMA DE LA DANZA

Barenstein  
Condró  
Frenkel  
Galand  
Iasparra  
Lang  
Lozza y Hang  
Mazur  
Sarmiento  
Szeinblum  
Tarrío  
Vecino  
Volij

Editorial Excursiones

# EL IDIOMA DE LA DANZA



El idioma de la danza / Adriana Barenstein ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Excursiones, 2020.

159 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-47626-0-3

1. Danza. 2. Arte Contemporáneo. 3. Ensayo Filosófico. I. Barenstein, Adriana.  
CDD 792.802

©Adriana Barenstein, Lucas Condró, Ana Frenkel, Roxana Galand, Viviana Iasparra, Silvio Lang, Ana Laura Lozza y Bárbara Hang, Leticia Mazur, Marina Sarmiento, Diana Szeinblum, Gustavo Tarrío, Florencia Vecino y Rhea Volij.

©2020, Editorial Excursiones

**Editorial Excursiones**

[www.editorialexcursiones.com](http://www.editorialexcursiones.com)

[info@editorialexcursiones.com](mailto:info@editorialexcursiones.com)

Buenos Aires, Argentina

Dirección

Sol Echevarría

Nurit Kasztelan

Arte

Verónica Romano

Diseño de Tapa

Martín Castagno

Diseño de Interior

Julián Fernández Mouján

Corrección

Fabiana Blanco

Realizado con el apoyo de Proteatro - Ministerio de Cultura - GCBA.



**Barenstein - Condró - Frenkel - Galand  
Iasparra - Lang - Lozza/Hang - Mazur - Sarmiento  
Szeinblum - Tarrío - Vecino - Volij**

# **EL IDIOMA DE LA DANZA**

**EX  
CLU  
SIONES**

## ■ ENTRE A Y B

**Ana Laura Lozza y Bárbara Hang**

¿Cómo imaginar un hacer coreográfico de a dos más allá de las obras resultantes, más allá de las distancias y de los tiempos dictados por las economías personales, más allá de las capacidades personales, talentos “naturales” o “adquiridos”, “apropiados” o “abandonados”? ¿Qué tipo de colaboración resiste el paso del tiempo, el imperativo individualista que celebra la autoría artística inconfundible, el imperativo colaboracionista que impone las constantes asociaciones temporarias a cualquier precio sin importar si existen intereses artísticos, éticos o sociales en común? ¿Qué tipo de vínculo logra resistir las vidas que van cambiando? ¿Son estas preguntas que podemos responder? Tal vez son simplemente preguntas que queremos proponer. Preguntas que no encuentran respuestas, sino que vuelven como interrogantes, cada vez un poquito cambiados, pero que, en esencia —y eso que esta palabra no nos gusta mucho—, se resumen en una cuestión: ¿cómo trabajar juntas? Y ya se desprende otra pregunta de ella: ¿cómo escribir juntas sobre cómo trabajar juntas?

Este texto da cuenta de nuestra práctica coreográfica conjunta y explora desde esta perspectiva algunos conceptos como el hacer coreográfico, el pensar coreográfico y el ensamblado proceso-obra-artista-espectadora<sup>1</sup> en el campo de la coreografía contemporánea.

B y A

---

<sup>1</sup> En este texto al mencionar personas y cosas utilizamos su declinación femenina.

El otro día nos pusimos a hacer el ejercicio de hacerle preguntas a nuestro último trabajo. Estábamos volviendo en tren luego de pasar todo un día en una ciudad desconocida, solas y en silencio, y la conversación interior nos pedía materialización. Así que agarramos nuestros cuadernos y lapiceras, y empezamos a escribir sin pausa. Estábamos muy enfocadas en esta obra, mirándola, pensándola y hablándole. Cuando el continuo se detuvo y hubo otra vez silencio interior, volvimos al comienzo de la página y empezamos a leer. Entonces nos dimos cuenta de que estas preguntas podrían perfectamente haber sido formuladas para y por nuestro trabajo anterior o incluso el anterior a ese. Los mismos interrogantes para tres trabajos completamente diferentes: el primero, una pieza de escenario barroca con cuatro intérpretes, música, luces y una cantidad numerosa de objetos; el segundo, una obra que sucede sobre todo en la imaginación del público, y el último, al que le hablábamos durante el viaje en tren, una única acción participativa, minimalista y austera. Entonces, pensamos que tal vez no se trate solo de las preguntas, sino de nuestro acercamiento a ellas, de cómo las abordamos, qué movemos en esa aproximación, dónde nos posicionamos y qué espacio damos a las otras dentro de la propuesta.

A y B

Durante un largo tiempo, influenciadas por nuestro entrenamiento y formación en danza, ubicadas en el contexto sociohistórico específico de la danza en Buenos Aires a principios de la década de 2000, percibíamos dos métodos de trabajo coreográfico. La escena de danza contemporánea de la que participábamos se dividía en una fuerte dicotomía entre improvisación como “herramienta” para llegar a algún tipo de movimiento o estado físico que resultara interesante y que luego se fijaría en una coreografía, e improvisación “como medio en sí mismo”, que no necesitaba más que una actualización permanente con el momento y otorgaba, como escribe Jonathan Burrows en su

manual para coreógrafas, la “libertad de trabajar a la velocidad de una mente y un cuerpo pensantes”. Las que se colocaban de un lado admiraban la precisión de las formas sabidas y ensayadas, la virtuosidad del trabajo artesanal en la composición, la armonía de los cuerpos sincronizados. Las que se colocaban del otro lado admiraban la originalidad del acto performativo único e irrepetible —no solo en el sentido en que todo acto performativo es único e irrepetible, sino en la radicalidad de la diferencia que la improvisación podía llegar a lograr—, su compromiso con lo efímero como única posibilidad de estar con y en el presente. Ahí andábamos nosotras tratando de ubicarnos en algún lugar del esquema, pero con problemas para afirmarnos en alguna de estas dos concepciones del hacer coreográfico.

## B y A

El trabajo con texto es una catapulta. Trabajar con texto no significa para nosotras incorporar texto a la obra, sino darle un espacio dentro del proceso en donde cada palabra o inflexión pueda significar un gran cambio, un gran movimiento. Empezamos abordándolo por lo que ingenuamente consideramos lo más fácil: descripción pura y dura de movimiento, algo así como “levantar el brazo izquierdo” o “mover la cabeza en círculo”, pero descubrimos que lo que sucede nunca es lo que imaginamos que va a pasar. Creer que al tomar el texto de manera literal nos alejamos de la interpretación es una ilusión, porque el movimiento siempre está situado, siempre tiene un contexto, y su descripción nunca puede ser exhaustiva, siempre deja un intervalo, un espacio que no logra cubrir. ¿Cuánta información hay en ese texto y cuánta sumamos al ponerlo en acción? ¿Somos conscientes de ese espacio indeterminado en el que nos encontramos tomando decisiones? ¿Cuánto hace el texto al cuerpo? ¿Cómo forma el cuerpo al texto? Por un tiempo, nos dedicamos a estas preguntas transfiriendo texto en cuerpo, en movimiento, en imagen, en texto: intercambiamos partituras, intercambiamos movimientos, intercambiamos imágenes, traspasamos, apropiamos,

traducimos, ¿qué está leyendo la otra? ¿Qué proceso de pensamiento-acción tiene lugar? Las políticas de la descripción y de la interpretación se manifestaban en este simple ejercicio. ¿Quién habla? ¿Quién baila?

El trabajo con partituras constituye también (en nuestro caso) una estrategia de despersonalización. Un modo de desprendernos del acto creativo con mayúscula y ponernos al servicio de una otra cosa.

A  
y  
B

El ejercicio de definir todo ese vocabulario que usamos para navegar nuestro hacer coreográfico —¿qué es coreografía? ¿Qué es dramaturgia en danza? ¿Qué modos de trabajo desarrollamos? ¿A qué métodos nos aferramos?— es una tarea en actualización permanente. En cuanto estos conceptos parecen encontrar una definición, vuelven a desestabilizarse con cada nuevo proceso: entrar al estudio con nuevas preguntas y volver a empezar de cero.

En algún momento, incorporamos la idea de “práctica” como principal estrategia de trabajo y esto nos permitió repensar nuestra formación y nuestro recorrido: el investigar el propio cuerpo para volverlo consciente de sus conexiones internas, de sus impulsos, sensaciones, patrones y hábitos (lugar al que apuntan casi todas las técnicas de danza contemporánea, las prácticas somáticas y de improvisación) no sería más una herramienta de exploración de las capacidades personales o de descubrimiento de lo particular (y virtuoso), sino un modo de estar y hacer con la otra.

Una práctica es, claro, algo que se practica con cierta frecuencia, lo que podría aplicarse a cualquiera de las formas de trabajo coreográfico o de entrenamiento en danza que se basan en la repetición siempre con miras a mejorar. Sin embargo, entendemos la práctica como un problema o una pregunta que habitar —y nuevamente definimos algo para dejar que inicie su vuelo de metamorfosis—. No se trata de un problema

al que tenemos que encontrarle una solución, o un interrogante que queramos o podemos responder con una única respuesta, sino de una situación desconocida que nos invita al hacer. Una construcción permanente, que acumula experiencia, que está en diálogo con el presente y que se retroalimenta constantemente como si no pudiera hacer otra cosa. Una práctica (¿un método?) es para nosotras como una más en el estudio, alguien que empuja por seguir y que, como propone la coreógrafa Eleanor Bauer, genera el deseo de trabajar y de avanzar a través de, paradójicamente, su cristalización temporaria. Porque ella —la práctica— no tiene un único objetivo, nunca es completa y nunca llega para quedarse. Nuestra tarea es la escucha: ¿seguimos haciendo lo que estábamos haciendo? ¿Cuándo cambió todo? ¿Qué estamos haciendo ahora? El trabajo desarrolla su propio espíritu, sus lógicas internas, y puede que se acerque tanto a la obra que ya no pueda distinguirse de esta. Pero no por eso el método es necesariamente la obra (¿o sí?). En uno de nuestros primeros trabajos en colaboración, “4 artificios” (2013), intentamos ir a fondo con esta propuesta. Construimos toda la obra a partir de un método (inventado) de transmisión, interpretación y repetición de movimiento. Insistencia y atención sobre iteraciones con la ilusión de descubrir o develar algo que no veíamos hasta entonces, algo nuevo para nosotras.

¿Cuándo y dónde empieza un proceso? ¿Empieza con una idea que tenemos un día al cruzar la calle? ¿Empieza al escribir el proyecto para conseguir fondos para realizarlo? ¿Empieza el primer día de ensayo? ¿Con un sueño o una intuición? La respuesta es tal vez otra pregunta: ¿cuál es el nivel de atención y cuidado en la toma de decisiones en los procesos artísticos? Nos gusta invocar aquí de nuevo las ideas de Eleanor Bauer sobre los métodos como criaturas. Sus métodos-monstruos son un híbrido que va cambiando durante el proceso ya que contienen, a la vez, limitaciones que ayudan a avanzar y la apertura necesaria para escuchar el cambio y cambiar con él.

Cuando hablamos de métodos, hablamos también de éticas de trabajo. ¿Cómo practicar en las relaciones con las otras, con las cosas y con los materiales aquello que se está investigando? Posicionarse adentro del problema en vez de mirarlo desde afuera y, como sugiere la artista Cuqui Jerez, “no trabajar sobre algo sino en algo”.

Como artistas nos vemos muchas veces tironeadas, por un lado, por la demanda del mercado (que incluye espectadoras, sistema de apoyos, críticas, curadoras, etc.) de producir una obra única, innovadora, interdisciplinaria, en sintonía con la agenda actual; y, por otro, por nuestras propias convicciones de continuar desarrollándonos como artistas a través de las investigaciones que van moldeando, surcando y actualizando nuestra búsqueda.

Cuando se mira la “obra” de una artista en el tiempo, es decir, su “corpus” de obra, su recorrido, o bien su investigación que se despliega a través de varios procesos-trabajos-obras-proyectos, ¿qué miramos?, ¿qué percibimos?, ¿qué acompañamos? Después de todo, las obras no salen de una galera ni existen solas en el tiempo y el espacio, separadas de todo. Cuando lo que parece importar al mercado es la visibilidad de la artista, la destreza física de las intérpretes o la efectividad del trabajo, resulta inminente volver sobre los materiales, atender cómo se presentan, a quiénes hablan y cómo hablan para entender de qué hablan. En qué contextos y por qué medios.

A y B

En el tiempo-espacio del estudio donde los ensayos tienen lugar, todo pareciera vivirse con más libertad o de algún modo con menos presión respecto de si “¿va a fracasar lo que estamos haciendo?” o “¿hasta qué punto seguir o cuándo abandonar la cosa?”. Pero, ¿cómo mantenemos latente la potencia de lo incierto en ese proceso de transformación del espacio seguro de la prueba, al espacio vulnerable de la exposición? En “Arcadia” (2017), donde construíamos en escena estructuras precarias con objetos comunes, era inevitable pensar “¿cuánto va a durar esto en pie?”, “si se cae, ¿se rompe todo y es el fin o es posible seguir adelante?”. Una vez, durante una función, inmersas en esa experiencia concreta de total incertidumbre, tuvimos un “accidente”. La pirámide de objetos que habíamos construido se derrumbó estrepitosamente hacia un lado y cayó a unos centímetros de la mesa

técnica (donde además de las consolas de sonido y luces estaba sentada nuestra directora técnica operando). Todas estábamos de espaldas a esa construcción y no lo vimos venir, pero el público que podía ver lo que sucedía detrás nuestro, exclamó casi a coro, entre sorpresa y emoción, un largo “¡ohhhhhhh!” mientras la pirámide de objetos caía en cámara lenta. En ese momento no nos quedó otra alternativa que tomar ese derrumbe e incorporarlo a todo lo que vino después. Una catástrofe en escena que nos permitió comprender literalmente las implicaciones de abrazar el accidente.

El artista Augusto Corrieri escribe en un texto sobre su trabajo (*In place of a work*), sobre “el camino de lo accidental”: prestar atención a los accidentes que están sucediendo —en el proceso y en la situación escénica—, para alejarse de lo que se supone que debe suceder (las intenciones) y sumergirse en lo que resulta que está sucediendo. Nuestros últimos trabajos tienden a alinearse en esta búsqueda. Hay una estructura que opera sobre la situación del momento, que está abierta a lo que sucede in situ como fragilidad que es potencia. Incluye lo que podemos llamar “falla”, algo que desestabiliza por completo el sistema, rompe con lo establecido y hasta descoloca. Ese momento es precisamente cuando algo nuevo o desconocido hasta el momento puede acontecer. Cuanto más se abre la práctica al momento presente, más expuesta o vulnerable se vuelve y más posible de afectar y afectarse también —por o con la situación y las otras—.

B

y

A

En “Arcadia”, detrás del deseo inicial de trabajar de nuevos modos, se esconde la pregunta sobre qué hace que seamos un grupo haciendo cosas juntas. ¿Qué lleva a un grupo de personas a comprometerse entre sí? Fue entonces que desarrollamos prácticas de sugerir y seguir, de proponer y comprometerse con la propuesta, de liderar y acompañar, pares aparentemente opuestos que poseían para nosotras una gran escala de matices.

Algunos años después, leyendo el artículo de André Lepecki, “From partaking to initiating” pudimos reformular eso que estábamos “probando” a partir de considerar el movimiento no solo como algo que nos mueve, sino que además provoca una acción —“movimiento como activación y actualización”—, un movimiento que nos lleva a un lugar inesperado no por una curiosidad turística de estar donde una no ha estado, sino por el potencial de construir otros modos de existencia común que esos espacios nuevos habilitan.

Nuestra práctica se basaba en proponer una acción y responder de manera grupal haciendo posible la propuesta sin utilizar el lenguaje para negociar la acción.

Iniciar, escuchar, seguir, escuchar, seguir, iniciar.

¿Podría ser este un modo de colaboración? ¿No solo un modo de bailar juntas, sino también un modo de trabajar juntas atravesando varios proyectos? ¿Requiere esto de una predisposición entusiasta a priori? Un proceso puede empezar por la cosa más pequeña e irrelevante, y acompañar el camino de materialización de una idea, sin ingenuidad pero sin prejuicios; es insistir en el hacer-pensar coreográfico que pone el foco en el cómo y no en el qué. Empezar empezando con la certeza de que estamos en esto juntas.

A y B

Entre poner en acción una práctica durante un proceso de creación de obra y la instancia de “poner en escena”, en el sentido de pensar a la otra que está observando o como dice Amelia Jones “viviendo la experiencia” de lo que está sucediendo, aparecen diferencias sustanciales. En el momento en que hay una otra presente, todo pareciera magnificarse y no da lo mismo si incluyo la mesa de la técnica, la cortina o el ventilador de pie de la esquina. En el espacio del ensayo, recortamos estas cosas mentalmente, la mayoría de las veces de manera inconsciente como estrategia para enfocarnos en un asunto específico. Pero cuando compartimos ese espacio con una otra mirada, todo parece

decir algo, hablar de algo, activar algo. A primera vista, podrían parecer asuntos menores (después de todo ese ventilador está acá en esta sala de ensayo, pero no va a estar en la obra, ¿o sí?), pero ¿qué pasa si son cuidados, atendidos y escuchados? Nuestras decisiones no pueden incluir todo e indefectiblemente dejan algo afuera. No tomar estas cosas en cuenta o no reparar en ellas no elude la situación, pues no dejan de ser visibles y estar allí. ¿Cómo estar ahí delante de las otras, con las otras? Por más que intentemos anticiparnos a todo, la presencia de la otra persona es algo que no se puede simular. La mirada de la otra no se puede ensayar. Tal vez porque, como propone Erika Fischer-Lichte, no se trata de una dicotomía entre observadora/observada, sino de oscilaciones en donde lo que prevalece es la conjunción.

Los procesos materiales se van ubicando en el centro de nuestra investigación. Tanto “Arcadia” como “The vanishing meeting” (2016) y “Consumation” (2018) están construidas sobre lo precario, sobre un movimiento inestable y permanente en el que se construyen y destruyen estructuras, convenciones y posiciones, pero todas tienen un fuerte anclaje en la materialidad del encuentro.

La potencia que hay en el encuentro entre dos presencias (la performance y el público, la performer y el público, la performer y la performance, en cualquier orden o desorden) es algo que nos convoca para seguir investigando. En las tres obras que mencionamos, hay una imagen que se repite: la imagen de un círculo de sillas. En diferentes circunstancias, ejerciendo diferentes afectos, contando diferentes historias. Esta forma reaparece aunque no estemos pensando en ella, y es quizás su obstinada insistencia la que nos habla sobre reunirnos, sobre cuán permeable es ese círculo, sobre qué y a quiénes incluimos y sobre qué y a quiénes excluimos. En “The vanishing meeting” no hay mucho para ver. La coreografía tiene lugar en las relaciones que se entablan entre lo que dice la intérprete, el público, un círculo de sillas y el espacio. Son relaciones que buscan nuevamente situarse en el momento mismo de la performance, respirando hacia afuera de la sala, al edificio donde se encuentra esa sala, a la ciudad, etc., y hacia adentro —a los posibles estados mentales de la intérprete y del público—. La obra nunca fue concebida para que el público participe entrando al escenario, sin embargo, cuando alguna

se siente invitada rompe la cuarta pared y pasa a sentarse en el círculo de sillas... Es algo que ocurre con frecuencia en esa performance, pero que para nosotras permanece siempre como una incógnita. En “Consumation”, el público y la performance entran en proximidad y se involucran de un modo tal que son más difíciles de percibir en sus espacios convencionalmente definidos. No nos mueve el deseo o interés de hacer arte participativo en sí mismo, asumiendo que de ese modo se da por sentado el encuentro. De hecho nos llevó mucho tiempo llegar a la forma de participación que propone “Consumation”: un proceso de atención al pensamiento coreográfico que se fue develando al probar la acción, hacerle preguntas, volver a probarla una y otra vez.

Muchas veces, pareciera que invitar a las espectadoras al escenario, hacerles preguntas o pedirles que hagan algo en escena es ampliar la participación del público, y, esto puede ser un poco tramposo, en la mayoría de los casos las participantes terminan siendo instrumentalizadas en esa “inclusión”. Para nosotras se trata de abrir un espacio para que cada una decida qué, cómo, cuánto y cuándo. En este sentido, no hay lugar para “no participar” (salvo, claro, dejar la sala donde la performance tiene lugar). Quedarse sentada en una silla ya implica una decisión de cómo participar.

La participación no se nos impone como una idea u objetivo, continuamos haciendo lo que estábamos haciendo —plantearnos interrogantes y desarrollar prácticas desde el medio de la investigación, que para nosotras es el espacio del teatro—. Al final de cuentas, es casi como una propuesta más de las que hacíamos en “Arcadia”, alguien inicia y alguien sigue, o alguien sigue y de este modo inicia, solo que esta vez están todas invitadas.

## B y A

Una vez, hablando sobre este texto con la coreógrafa y bailarina Florencia Vecino, se refirió a nuestra colaboración sostenida en el tiempo y la distancia como “un misterio”. Nunca lo habíamos pensado así,

tal vez sí como algo más parecido al “amor”. Un afecto, una inclinación, una atracción que se da naturalmente y luego mucho trabajo detrás. Pero, por sobre todo, una afirmación continua en el día a día, proyecto a proyecto. La nuestra es una relación a distancia que por supuesto tiene sus complicaciones y requiere mucha planificación, pero que nos permite cierta movilidad y la posibilidad de trabajar en dos espacios y contextos diferentes de forma alternada o al mismo tiempo. Y que además propone dos modos o tiempos de trabajo, aquel en el que estamos separadas físicamente: más espeso donde las cosas se estiran, se contaminan, se dispersan, se infectan, inyectan y transforman. Tiempo que, valga la redundancia, con el tiempo hemos aprendido a apreciar, que acompaña las ideas y los proyectos mientras maduran con y en nosotras. Luego, aquel en el que nos encontramos en un mismo tiempo y espacio donde pareciera caber y generarse un flujo incalculable de cosas en ese cuerpo a cuerpo. La pregunta que repetimos hace rato es la de cómo hacer algo juntas y puede que esa sea precisamente nuestra pregunta hacia adentro, entre nosotras dos. Tal vez, como dijo nuestra colega y amiga, sí sea un misterio, nuestro misterio, aquel que nos mantiene haciendo cosas juntas.

## ■ ÍNDICE

Prólogo	7
<b>Estamos rodeadxs de infinito</b>	
Leticia Mazur	13
<b>Arquitectónica del sinsentido</b>	
Rhea Volij	23
<b>Mapa del cuerpo</b>	
Roxana Galand	29
<b>Entre A y B</b>	
Ana Laura Lozza y Bárbara Hang	49
<b>Mis pies quieren ir afuera</b>	
Marina Sarmiento	61
<b>Fuera de música</b>	
Florencia Vecino	77
<b>Sigo bailando</b>	
Ana Frenkel	81

<b>Notas sobre Lewis</b>	
Gustavo Tarrío	89
<b>Más allá del principio de la danza</b>	
Silvio Lang	105
<b>Ahí (la)</b>	
Viviana Iasparra	111
<b>En torno a la palabra <i>bailar</i></b>	
Lucas Condró	119
<b>Un campo invisible</b>	
Diana Szeinblum	131
<b>Anotaciones sobre el tiempo</b>	
Adriana Barenstein	141
<b>Biografías</b>	147