

*Reactivaciones de mujeres que bailan contra el patriarcado**

Nirlyn Karina Seijas Castillo**

(Palabra)

(pensamiento), (palabra)... Y obra

* Artículo de Reflexión asociado a la investigación de Doctorado de la autora, desarrollado en la Universidad Federal de Bahía, en el Instituto de Humanidades, Artes y Ciencias, Programa Multidisciplinar en Cultura y Sociedad.

** Estudiante del doctorado en Cultura y Sociedad (en curso), Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil. Correo electrónico: nirllynseijas@gmail.com, Orcid: orcid.org/0000-0003-4768-8327.

Resumen

Este artículo comparte, propone y discute metodologías psicofísicas de acercamiento a los archivos y la memoria de performances, a través del ejemplo de una investigación de doctorado en curso. Dicha investigación estudia trabajos de artes del cuerpo, hechos por artistas latinoamericanas entre 1973 y 2000, que discuten relaciones entre patriarcado, violencia y cuerpos de mujeres. La metodología propuesta para discusión implica en la realización de prácticas de reactivación, reescenificación y reagenciamiento, que consisten en formas de repetición de la experiencia psicofísica de obras, como formas de construcción de conocimiento histórico sobre danzas y cuerpos. Se considera que, por medio de estos procesos de repetición, se pueden comprender mejor los contenidos sensibles, éticos, estéticos y políticos de los archivos de performances históricos. Así también, esta metodología permite una aproximación epistemológica que colabora y profundiza transformaciones antipatriarcales y decoloniales necesarias, tanto en el área de la danza como en el territorio geopolítico latinoamericano. De esta forma, este artículo discute la aplicación de esta metodología en 7 trabajos de artistas latinoamericanas y reflexiona el método en sí, y sua instalación como forma antipatriarcal y decolonial de producción de conocimiento académico e histórico en danza.

Palabras claves: historia del arte; documentación; danza; movimiento feminista

Reactivations of Dancing Women against the Patriarchy

Abstract

This article proposes, discusses and shares psychophysical methodologies for approaching archives and memories of performances, through the example of an ongoing PhD research. This research studies body art works, made by Latin American artists between 1973 and 2000, which discuss relations between patriarchy, violence and the body of women. The proposed methodology implies the practices of reactivation, re-enactment and re-enactment, which consist in forms of repetition of the psychophysical experiences of the works of art, as forms of constructing historical knowledge about dances and bodies. It is considered that through these repetition processes, the sensitive, ethical, aesthetic and political contents of the archives of historical performances can be better understood. Also, this methodology allows an epistemological approach that collaborates and deepens necessary antipatriarchal and decolonial transformations, both in the area of dance and in the Latin American geopolitical territory. Thus, this article discusses the application of these methodologies for the study of 7 works by Latin American artists, discussing the method itself and its installation as an anti-patriarchal and decolonial way of producing academic and historical knowledge in dance.

Keywords: Art History; documentation; dance; Feminist movement

Reativações de mulheres que dançam contra o patriarcado

Resumen

Esse artigo propõe, discute e compartilha metodologias psicofísicas de aproximação aos arquivos e à memória de performances, através do exemplo de uma pesquisa de doutoramento em curso. Dita pesquisa estuda trabalhos de artes do corpo, feitos por artistas latino-americanas entre 1973 e 2000, que discutem relações entre patriarcado, violência e corpo de mulheres. A metodologia proposta implica nas práticas de reativação, reencenação e reagenciamiento, que consistem em formas de repetição de experiências psicofísicas das obras, como formas de construção de conhecimento histórico sobre danças e corpos. Considera-se que através desses processos de repetição se podem compreender melhor os conteúdos sensíveis, éticos, estéticos e políticos dos arquivos de performances históricas. Assim também, essa metodologia permite uma aproximação epistemológica que colabora e aprofunda transformações antipatriarcales e decoloniais necessárias, tanto na área da dança quanto no território geopolítico latino-americano. Desta forma, esse artigo discute a aplicação destas metodologias para o estudo de 7 trabalhos de artistas latino-americanas, discutindo o método em si e sua instalação como forma antipatriarcal e decolonial de produzir conhecimento acadêmico e histórico na dança.

Palavras chaves: história da arte; documentação; dança; movimento feminista

Introducciones y antecedentes

En este artículo se discutirán y relatarán los trayectos recorridos por la investigación doctoral en curso titulada “Reactivaciones y reincidencias de mujeres que bailan contra el patriarcado”, que enfoca específicamente el abordaje metodológico para reflexionar sobre cómo las relaciones entre el cuerpo de las investigadoras¹, archivo documental y reactivaciones/remontajes/reescenificaciones pueden constituirse como forma antipatriarcal, decolonial y contrahegemónica de estudiar historias de los cuerpos desde y a partir de “nosotras-cuerpos”², dada la potencia de la danza para afirmarse en investigaciones-acciones que transforman el mundo, pues es el cuerpo en sí su principal material.

Comparto esta reflexión parcial con el deseo de dialogar y de visualizar diferentes capas de sentido que dicha investigación de doctorado ha develado durante los últimos años. El objetivo central de esa tesis es producir conocimientos encarnados, a partir de la perspectiva de las mujeres sobre la historia de la danza y sobre las cuestiones que vivimos en el territorio latinoamericano, para crear lazos entre generaciones, entre sensibilidades, entre deseos, urgencias y luchas antipatriarcales.

Metodológicamente, la investigación se propone buscar, reactivar y aprender de forma psicofísica trabajos de artes del cuerpo (danza, performances e instalaciones) que discuten con materialidades y puntos de vistas muy diferentes, la violencia que toca los cuerpos de mujeres de manera directa y que se deriva del sistema-mundo moderno, patriarcal, heteronormativo, sexista y racista.

Esta investigación nació en 2016 durante la crisis política/económica que tuvo como primera consecuencia el proceso de destitución de la presidenta Dilma Rousseff en Brasil. En ese momento era profesora de crítica e historia de la danza en el Curso Técnico para Bailarines de la Fundación Cultural del Estado de Bahía (Brasil) y era necesario preguntarse qué contenidos eran relevantes en aquel momento. Veíamos a una presidenta atacada de forma odiosa, injusta y estruendosa, y contemplábamos el ala más conservadora, machista y racista de esta sociedad que hacía alarde de su poderío y odio injustificado. En este contexto, comenzamos una investigación con los estudiantes que derivó en el proyecto doctoral por medio del cual reconocimos danzas, performances, instalaciones hechas por artistas latinoamericanas en el siglo xx que se vieron amenazadas por un contexto de autoritarismo, represión y violencia.

A partir de 2017, cuando ya cursaba el doctorado en Cultura y Sociedad, la investigación se profundizó en la revisión de archivos documentales (videos, fotografías, periódicos, críticas, libros, catálogos) de trabajos de artistas latinoamericanas que dieron pistas sobre cómo podríamos responder a este presente que nos acomete, a partir del conocimiento de las artes, los cuerpos de mujer y la actuación política. Este estudio ha servido para comprender cómo la crisis de este sistema-mundo se ha profundizado más y más, tanto local como regional y globalmente. A través de él se ha denunciado una articulación que amenaza no solo a las mujeres, sino a todos los seres vivos que no pertenecen al ideal macho, blanco, rico, heterosexual. Felizmente, los movimientos sociales por la defensa de los y las oprimidas también han crecido, madurado, se han articulado y han producido una nueva generación de personas —artistas y no artistas— que cambian gradualmente el panorama.

1 Utilizaré el género femenino cuando me refiera a sujetos humanos como un ejercicio de jugar y desestabilizar el imaginario que tenemos de aglutinación y generalización en uno de los géneros. Es un experimento de lenguaje congruente al tema y postura ideológica del contenido de este material.

2 Somos todas cuerpo integrado. Nuestros pensamientos, sentimientos, creencias, movimientos, historias, bases ancestrales están y son cuerpo.

Como artista (interpretación, creación y remontajes), intelectual (curaduría, investigación y docencia) y activista (feminismos decoloniales por la libertad de América Latina), esta investigación-acción ha sido la forma de responder a lo que me angustia y movilizar deseos artísticos y políticos. Eso explica la elección de una metodología, que será el foco de este artículo, en la que el acercamiento a los trabajos de las artistas y obras estudiadas se hace a través de la propia carne y propone, inicialmente, un estudio minucioso de los archivos, seguido de una reactivación/reconstrucción/reescenificación de ese material; después, una elaboración de diversas *historiografías encarnadas*, como se ha convenido en llamar; para, finalmente, elaborar *montajes-constelaciones* curatoriales sobre estos trabajos que incluyen las imágenes históricas, textos escritos, imágenes reactivadas y reflexiones curatoriales sobre asuntos que esta confluencia suscitó tan urgentemente.

Aquí interesa resaltar que las investigaciones de este tipo pueden colaborar con un entendimiento más extenso del papel de los cuerpos y de los y las profesionales de la danza en el cambio mundial que necesitamos con urgencia; sobre todo, a la luz de la profunda crisis que se desdobra del resguardo y distancia física impuesta por la pandemia de la covid-19. En este contexto, investigaciones como esta se hacen perentorias e importantes porque ha creado lazos entre artistas de diversas generaciones, ha dado visibilidad a artes que discuten violencias en cuerpos de mujeres, ha sistematizado y profundizado más sobre la interface memoria, historia, cuerpo, sociedad, y ha evidenciado que arte y activismo se alían de formas transformadoras, para servir de cura no solo del cuerpo danzante, sino de un cuerpo social natural que clama por placer, por seguridad, por cariño, por cuidado, por buen vivir.

Hacer un recorte encarnado

La primera apuesta metodológica que colabora con la transformación de la forma en que hacemos ciencia en la danza tiene que ver con la elección del objeto de estudio y el recorte temático. ¿Cómo escogemos qué estudiar? ¿Cuáles criterios usamos como guías? ¿Cómo establecer esa primera relación con lo que se investiga, involucrándose psicofísicamente, en este proceso?

En el ejemplo que se propone aquí, la elección de las artistas a estudiar siguió el pensamiento epistemológico decolonial que, entre otras muchas observaciones, propone la sensibilidad, los datos personales, el conocimiento situado, la ubicación del discurso y la intuición como prismas de análisis de nuestra realidad y como formas legítimas de construcción de conocimiento no logo/falo/blancocéntrico.



Así, se dejó que los deseos, preocupaciones y características del momento personal, profesional y social que se estaba viviendo en 2016 sirvieran como brújula para orientar el camino, el recorte, las elecciones. Como hemos comentado, el primer puntapié fue el contexto de la crisis sociopolítica brasileña; después, está el interés personal y profesional por el territorio latinoamericano, alimentado desde 2007, año en el que comencé a trabajar con la Red Sudamericana de Danza que abrió todas las discusiones sobre la importancia del *sentipensamiento*³ regional en la danza, conectado a políticas públicas con dinámicas sociales y discusiones decoloniales; a eso se sumó una experiencia personal⁴ selladora que derivó en un verdadero entendimiento de las diferencias socioculturales entre hombres y mujeres; finalmente, la consecuente creación artística ligada al sentipensamiento feminista que se ha profundizado a medida que el tiempo pasa.

De esta manera, en consideración del lugar de mi discurso como artista de la danza, docente, criada en la clase media venezolana en los años 90, madre adoptiva y feminista decolonial, se realizó una revisión de materiales de 62 artistas para escoger 11 trabajos de artistas mujeres latinoamericanas que hubiesen discutido el sistema-mundo patriarcal en que vivimos, sus violencias, sus abusos, sus implicaciones en la vida cotidiana de las mujeres; justamente esta fue la temática de estudio. Es interesante observar que, para establecer el recorte, el periodo histórico preciso o la construcción de equilibrio de cantidad y variedad de los países pasaron a ser criterios secundarios, pues el principal criterio fue escoger trabajos con los que me identificara como mujer, como feminista, como artista, como latinoamericana y que ascendiera la afirmación “¡quiero pasar por esta experiencia!, ¡quiero vivir eso!”.

Estos son los trabajos escogidos para la investigación:

Tied Up Women (1973), de Ana Mendieta (†)–Cuba/EE.UU.; *Dona Claudia* (1979), de Lia Robatto–Brasil; *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld (†)–Chile; *11 de marzo: ritual a la menstruación* (1981), de María Evelia Marmolejo–Colombia; *Algunos instantes, algunas mujeres* (1985), de Cecilia Appleton–México; *Momentos Hostiles* (1987), de Luz Urdaneta–Venezuela; *Una Cosa es Una cosa* (1990), de María Teresa Hincapié (†)–Colombia; *Vedova in Lumini* (1993), de Mirella Carbone–Perú; *Receta para el Mal del ojo a los violadores* (1985), de Monica Mayer–México; *Território Mexicano* (1995), de Lorena Wolfer–México; *Has violado?* (2000), de Ema Villanueva–México.

3 Término creado por Orlando Fals Borda que integra mejor nuestros procesos cognitivos, sensibles, políticos.

4 Por la experiencia de matrimonio con un hombre bueno, normal y machista tomé conciencia de que muchos episodios de violencias o abusos que vivíamos solo podían ser explicados en clave de género. Es interesante resaltar que el uso de “bueno” y “normal” aquí no es ironía. Este exmarido es un buen hombre como la mayoría de los hombres educados con los que convivimos, que fue socializado como macho y que ni siquiera tiene conciencia de su privilegio como hombre, así como hasta aquel momento yo tampoco tenía conciencia de mi privilegio como mujer blanca, por ejemplo.

Esta forma de escoger el recorte, los objetos/sujetos y la temática de estudio han garantizado una entrega completa a la investigación, pues aquello que se estudia está íntimamente relacionado con la vida de la investigadora. Esto permite una constante actualización de urgencias y contextualizaciones, estimula nuevos *outcomes*, así como derivaciones de la investigación. También, amplía las formas de reverberación de la misma no solo para quien investiga, sino para todas aquellas personas involucradas en el proceso y, por tanto, genera fuertes anclajes sociopolíticos en su contexto, que es finalmente lo que se espera de la producción de conocimiento decolonial, feminista, contemporánea.

Sobre cómo danzar los archivos

El siguiente momento metodológico que se propone discutir tiene que ver con la forma de “encontrarse”, de estudiar, de revisar los archivos, registros, informaciones que se encuentran sobre los objetos de estudio. En la investigación doctoral en cuestión se partió principalmente de las reflexiones de la performer y teórica brasileña, Eleonora Fabião y del filósofo e historiador de Arte, Didi-Huberman para orientar esta revisión documental. Ambos autores dan una gran contribución para pensar el cómo de este proceso de acercamiento psicofísico al archivo.

Fabião, en su artículo *Performance e História: em busca de uma historiografia performativa* se dedica específicamente a pensar esa relación entre el archivo, la historiadora⁵, obras efímeras y el cuerpo. Su preocupación es cómo podemos hacer historia de un arte que desaparece. Según ella, el performance desafía cualquier historiografía tradicional por ser una práctica que empuja los límites de la representación, que desmantela la separación entre vida y arte, que usa el cuerpo como materia y método, que expone y crea contextos a través de la poética corporal de la política (Fabião, 2012a, p. 121). La autora nos invita a pensar cómo una historiadora y artista se coloca frente al archivo y vuelve a materializar algo a partir de esa experiencia, que piensa en la manera de transformar este “encuentro” entre la vida del archivo y la vida de quien investiga, en algo más, en otro soporte, otra materialidad.

Entonces incita a que las historiadoras se dispongan corporalmente a la experiencia psicofísica con el archivo, el documento, con el ánimo de percibir qué es lo que se despierta a partir de las imágenes y relatos. “Interesa la experiencia del historiador[a] con el tiempo, el espacio, los documentos, la corporalidad, la escritura, la página” (Fabião, 2012b, p. 53). Fabião rechaza la idea de una historiografía objetiva, universal o imparcial, sobre todo cuando se trata de archivos en los que los cuerpos son centrales, con toda su complejidad social,

5 Utilizaré el género femenino cuando me refiera a sujetos humanos como un ejercicio de jugar y desestabilizar el imaginario que tenemos de aglutinación y generalización en uno de los géneros. Es un experimento de lenguaje congruente al tema y postura ideológica del contenido de este material.



emocional, sensible. Propone una lectura o interpretación de los documentos como una dialéctica con ellos, como un intercambio, una relación que es mediada solo por la atención amplificada de los datos de estos documentos y la experiencia de cuerpo que la historiadora tiene en ese proceso que “involucrará inevitablemente el[la] intérprete y sus deseos, inversiones, tolerancias e intolerancias, su historia, su contexto (tanto del[a] historiador[a] como del[a] lector[a])” (Fabião, 2012b, p. 52). Para ella, a través del archivo, el pasado continúa viniendo en nuestra dirección, mientras también caminamos activamente en su dirección, involucrándonos con imaginación, memoria, percepción sensorial y contexto.

Su idea es crear modos corporales de conocimiento, que piensan el archivo no solamente como fuente documental, sino como fuente de experiencia histórica y ubica archivo e historiadora, cada una a su manera, a manera de productoras de efectos y afectos. Además, Fabião afirma que toda relación con el archivo implica una “dramaturgia del fragmento”, porque existe la imposibilidad de contar una historia unívoca sobre un evento pasado, pues tenemos acceso solamente a fragmentos que llegan a nosotras como pedazos que nos recuerdan su relatividad, su “relacionalidad”, su no linealidad y su incompletud.

Didi-Huberman, en sus libros *Cascas* y *Remontajes del tiempo perdido*, trae esta noción de los archivos como rastros que, enterrados por el paso del tiempo, nos aparecen en medio de capas de tierra y mugre, pero que, a pesar de no reclamar para sí la condición de integralidad y unicidad, y sin pretensión de querer hablar del todo de lo sucedido, piden un lugar en el tiempo y en el espacio actual. Esos fragmentos, pedazos, vestigios “reexisten” para que podamos honrarlos, observándolos cuidadosamente, oyendo atentamente lo que nos dicen, leyendo sus secretos. En *Imágenes, pese a todo* y en *Cuando las imágenes tocan lo real*, Didi-Huberman nos invita a movernos activamente frente a la inevitable precariedad del archivo y a no desistir frente a eso. Afirma que debemos avanzar en la búsqueda de posibles conexiones, mensajes escondidos, buscar en las imágenes lo que todavía arde, lo que todavía está vibrando y hacer algo al respecto en el ahora, en el presente.

Estas pistas determinaron la forma en que se realizó el levantamiento inicial en internet a través de la búsqueda de fotos, videos, artículos, reseñas con las que se pudiera *sentipensar* estas obras por medio de preguntas que me llevaran a nuevos descubrimientos, sensaciones, *insights*. Después, se partió para la realización de entrevistas a teóricas, curadoras, artistas que me hablaron sobre los trabajos, hasta entrevistar a las propias autoras. En las entrevistas describieron sus trabajos y estas descripciones, complementadas en varias instancias de conversaciones posteriores, constituyen documentos fundamentales para el resto del proceso investigativo; así como también lo son las lecturas y sensibilidades que surgieron, desde el compartir de los primeros archivos con colegas artistas.

En este momento comienza a evidenciarse el carácter aglutinador de esta investigación, en donde se entiende como “fuente” de investigación tanto a las personas como a sus relatos, y a los archivos y documentos materiales como a las interpretaciones que la propia investigadora va realizando en cada momento de acercamiento.

De esa manera, durante el proceso de estudio, también se ha comprendido que ese archivo y esas fuentes compuestas por varias imágenes, relatos, sensibilidades, interpretaciones, está en constante construcción. No es un archivo fijo, estable o definitivo, sino que es un cuerpo que conecta los vestigios dejados por los trabajos de arte de forma sensible y compleja. En este archivo caben los documentos de registro de los trabajos iniciales y los documentos producidos por las versiones posteriores de la misma autoría o de otras, conformando así una constelación de documentos que dicen respecto a la obra, de forma “dramaturgicamente fragmentada”.

Por eso, el proceso de acercamiento entre investigadora y archivo es una danza que solo finaliza cuando la investigación misma acaba, pues su ejecución siempre ofrece nuevos datos, nuevos contenidos, nuevas lecturas. El tiempo, el cuidado y la disponibilidad para “ver/sentir” hacen de estos documentos compañeros de viaje, fuentes y al mismo tiempo testigos del proceso de investigación. Este tipo de proceso de investigación decolonial, antipatriarcal tiene mucho de creación y de introspección, pues es necesario ponerse en juego, en riesgo, ofrecerse en ofrenda para aquello que se investiga. Sobre todo, cuando aquello que se investiga complejiza la forma en que sentimos, pensamos, entendemos el mundo, como es el caso del ejemplo discutido aquí.

Estas artistas y estas obras son formas de desmembrar el poder patriarcal que oprime a las mujeres en la región. Por ello, la respuesta que podemos dar desde la investigación y la práctica intelectual de la danza es, justamente, la de arrojar al desafío de danzar el archivo, los relatos y las personas con nuestros propios cuerpos, dejando que la integración, cada vez más evidente en la cultura latinoamericana entre cuerpo, raciocinio, espiritualidad y base ancestral accionen nuevas formas de generar saberes y prácticas para el buen vivir.

Reactivación/reconstrucción/re-escenificación de archivos de cuerpos de mujeres

Con la intención de profundizar en este modo de investigar en el que el cuerpo y su sensibilidad se vuelve central, fue necesario pensar el modo de estudiar, comprender, analizar, criticar los trabajos que se estudiarían. La opción usada por la ciencia moderna, que nos propone un distanciamiento objetivo, sería la mera observación de los archivos y la estructuración de críticas a partir de esa mirada externa. Sin embargo, la coherencia ética y política de la investigación doctoral aquí discutida requeriría una mayor relación entre investigadora, archivo y artistas estudiadas, lo cual construye un campo que incluye los repertorios sensibles y racionales de ambos tiempos, cuerpos, contextos.

En ese sentido surgió, primero como intuición, luego como una práctica y después como una reflexión, una metodología que llamaremos de “encarnada”, que dispone el cuerpo de la investigadora para el proceso de análisis de estos archivos y produce una materialidad en forma de repetición, re-escenificación, remontaje.

Cada trabajo artístico estudiado requirió un tipo de abordaje diferente, sea por la calidad de los archivos, sea por las diferencias de contextos, sea por los propios deseos e intereses artísticos de quien investiga. Lo que hubo en común fue esa metodología práctica que podríamos llamar de reposición en la que la idea es atravesar psicofísicamente los procedimientos artísticos propuestos por las autoras y analizar qué pensamientos, sensaciones, lecturas surgen en este proceso, que implicó en la realización de ensayos, pruebas, muestras públicas y producción de nuevos registros para integrar los archivos (videos, fotos, anotaciones, testigos, etc.).

Para este proceso se contó con la colaboración de 20 artistas residentes en Salvador, Brasil. Entre 2018 y 2019 se realizaron ocho reposiciones. Una de ellas no se mostró públicamente. La investigación se volvió un trabajo práctico intenso y atrajo el interés y la acción de las artistas estudiadas, de las artistas involucradas en los procesos de reposición y de los públicos que ocasionalmente se acercaron a las instancias de muestra pública.



Como investigadora, esta experiencia de disponer de gran cantidad de tiempo, energía, creatividad, impulso, liderazgo fue muy significativa. Por haber desarrollado todos estos procesos simultáneamente, algunas veces se realizaron tres ensayos durante el día, haciendo del cuerpo un espacio de encuentro para la mezcla de sensaciones y materializaciones que, sin lugar a dudas, enriquecieron el repertorio sensible que a partir de allí se crearía.

Un aspecto interesante de esta metodología fue que se comenzaron lecturas e investigaciones teóricas cuando la práctica ya estaba sucediendo, lo que permitió un equilibrio orgánico mayor entre los aspectos teóricos y prácticos. De este modo, la teoría tuvo sobre todo el papel de colaborar con la forma de enunciar y comunicar lo vivido, y no de preverlo, limitarlo, predeterminarlo.

Se recurrió a la reflexión del profesor estadounidense Philip Auslander (2018), quien en su libro *Reactivations: essays on Performance and its documentation*, discute el concepto de *reactivación* aplicado a las artes vivas o artes “en vivo”, como él las nombra. Su principal argumento es que, a través de sus estudios, llegó a la conclusión de que la mayoría de las personas —por lo menos en EE.UU.— tienen acceso a performances y artes vivas en general por medio de los registros, grabaciones, imágenes, documentos que existen de tales. Por esa razón, él afirma que es un tanto romántico o ingenuo que exista una cierta jerarquía y hasta legitimidad mayor de la experiencia “en vivo” sobre la experiencia mediatizada. Lo que propone es que consideremos que tanto una como otra experiencia son igualmente legítimas, pues ambas son parciales, personales, subjetivas y a través de ambas tendremos siempre acceso a una parte de lo que el performance es. La cuestión es que esa “parte” es el todo que cada relación espectadores-performance-archivo produce.

Auslander aprovechará las reflexiones de Walter Benjamin y Hans-George Gadamer, entre otras y otros autores, para apuntar que la *reactivación* es el proceso que sucede cuando una persona-testigo y espectadora entra en contacto con un documento de registro de una performance. En esa relación la temporalidad, contenido y contexto en que el performance se realizó viaja en dirección a esa espectadora; mientras que la temporalidad, contenido y contexto de la espectadora también viajan en dirección al performance. Existe aquí un encuentro a través del cual se da cualquier fruición, cualquier interpretación, cualquier lectura.

De esta forma, en una reactivación la espectadora recibe el original mediatizado por el documento y lo reactiva en el momento que interactúa con él. Interactuar es reactivar. La idea propuesta más interesante es: “mientras una documentación/registro podría inicialmente “desactivar” la originalidad porque saca el performance de su contexto original, también esa originalidad es reactivada en el momento en que el observador, en un contexto diferente, la encuentra a través de su documentación” (Auslander, 2018).

No estamos diciendo que el documento es una extensión de la performance, una copia o un registro muerto, sino que, desde el punto de vista de la espectadora, la documentación activa el performance convirtiéndose en ella. Para esa espectadora ese performance solo existirá a partir de ese documento. Su materialidad es aquella, y es tan legítima esta experiencia como la de aquellas espectadoras que la presenciaron en vivo.

Eso explica, más o menos, por qué usualmente se adopta el término reactivación —sobre todo en artes visuales— para referirse a procesos en que las espectadoras (artistas o no) crean diversas materialidades a partir de los registros y documentos existentes de performances, y con ellos generan otras vidas, otras materias que pueden considerarse, paradójicamente, nuevas partes del original y, al mismo tiempo, nuevas creaciones que se generan a partir de la reactivación.

En este concepto se engloban todas las experiencias que se atravesaron, a lo largo de esta jornada, con los trabajos artísticos estudiados. Todas fueron procesos de reactivación en los que nos encontramos con las obras a través de sus archivos. Sin embargo, esta reactivación fue única e intransferible y a pesar de que a veces fue colectiva, porque varias personas trabajaron juntas, se crearon materialidades más o menos cercanas a la contenida en los documentos, es por eso que resta indagar otros enunciados para entender sus especificidades.

Para huir siempre de la movедiza discusión sobre original y copia, derechos de autor y de reproducción⁶, que nos distanciarían mucho del asunto central aquí, fueron útiles las ideas de versión y reproducción que vienen de la música, así como los conceptos de reconstrucción y re-especificación que vienen de la historia y finalmente re-montaje y re-agencia tratados en el teatro y la danza, para enunciar mejor las dinámicas que se recorrieron en los procesos de reactivación.

El musicólogo mexicano Rubén López Cano (2012) recomienda pensar en “versión de referencia” para tratar aquella materialidad inicial a partir de la cual otras versiones se reflejan o comparan. Sin esta versión de referencia no hay reactivación posible, por eso será fundamental para cualquier intento de “rehacer”, como el que se propone con esta metodología en esta investigación. La idea de versiones implica que ambas están al mismo tiempo ligadas e independientes. O sea, funcionan como obras en sí o como reverberaciones, depende del contexto, de la consideración de los públicos, del mercado, de la forma que fue presentada, etc.

6 A pesar de no entrar en esta discusión de forma teórica, en términos prácticos, esta dimensión apareció al inicio de la investigación pues podría correrse el riesgo de apropiación o plagio de mi parte, sobre todo si consideramos que no hay todavía ninguna legislación que “proteja” las materialidades de los performances. Lo que se protege justamente son las imágenes y su reproducción. Lo que hice en este sentido fue conversar con las autoras y pedir una autorización por escrito, además de mantener constante comunicación con ellas. En cualquier instancia pública de presentación se enuncian los trabajos como reactivaciones con sus créditos iniciales y sus créditos de re-especificación.



Para Cano, la versión es una actualización de la referencia, es un acto creativo y transformador por parte de la versionadora (arreglista, directora, historiadora), es un acto de escucha profunda, es una posible respuesta; puede ser un análisis, un homenaje o un desprecio, un registro, un ennoblecimiento o una degradación, una crítica ideológica, un distanciamiento irónico; puede servir de entrenamiento técnico para nuevos intérpretes; puede volverse un *crossover* donde se cambia el ambiente de divulgación que cambia su mercado; puede pretender ser lo más parecida a la referencia, puede transformar para adaptarla a otro contexto o puede transformar tanto su estructura que se vuelve un trabajo independiente, paralelo. Sea como sea, Cano afirma que este proceso de versionar implica una cierta “re-subjetivación” que transforma las propiedades de la enunciación referenciada.

De un modo general, podría decir que todas las reactivaciones realizadas generaron versiones que se acercaron lo más posible a la materialidad de referencia, haciendo alteraciones inevitables abordadas de forma creativa para adaptar al contexto actual, sobretudo en términos de espacios, recursos, cuerpos, públicos. Se percibe que estas versiones tuvieron una gran carga de homenaje no solo a las artistas y a las materialidades de los trabajos, sino también al contexto creador que las inspiró y que afecta concretamente ambos tiempos.

La estudiosa y pedagoga brasileña Roberta Ramos, en su texto *Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma história da dança, corporificada e afetiva*, explora diversos conceptos que ayudan a entender más las diferenciaciones entre estos procesos de rehacer. Explica que en los estudios sobre historia se separan la reconstrucción y la re-escenificación (*reenactment*), justamente por su capacidad de accionar un ejercicio crítico-analítico.

En una reconstrucción histórica se parte del presupuesto, ya cuestionado, de que sería posible recuperar, conservar, revivir la historia tal cual es. En una re-escenificación que considera la imposibilidad de esa “conservación”, el objetivo es colocarse en una situación ficticia, inspirada en los datos que se tienen de la situación inicial, que ejercite imaginación y cognición de las historiadoras, para intentar entender las dimensiones internas del evento, sus pensamientos, motivaciones, decisiones. Aquí es necesario que la historiadora pueda *sentipensar* en las diversas alternativas de acción de la agente histórica y preguntarse los porqués de las acciones en aquel contexto histórico.

La re-escenificación conecta las preguntas del qué y del cómo con los porqués, y lo hace con la disposición psicofísica de quien investiga. Es pertinente recordar que este aspecto fue abordado arriba cuando Eleonora Fabião discute la posición deseada de una historiografía performativa. En las re-escenificaciones, el análisis, la crítica y el entendimiento pasan por el saber de los cuerpos, y es por eso que es particularmente adecuada como metodología para estudiar artes vivas.

Es importante tener en cuenta que lo que une todos estos trabajos estudiados es una fuerza de denuncia del funcionamiento del sistema mundo patriarcal, machista, racista y las violencias que impone a los cuerpos de mujeres/naturalezas⁷. Como es este el contenido con el que constantemente nos relacionamos, el análisis continuo que se hizo de cada trabajo pasó por entendimientos del quehacer y de los procedimientos artísticos, así como de investigar y sentir cómo los datos sobre aquellos contextos históricos podrían adaptarse o reactivarse en el contexto actual. Esa metodología, entonces, colabora con el entendimiento tanto de los procesos históricos del sistema patriarcal, como de sus marcas e influencias en el presente porque nos proporciona un prisma a través del cual analizar la actualidad, el estado de las cosas y las posibilidades de relación y acción frente a estas violencias y opresiones.

Las re-escenificaciones ejemplificadas a seguir se constituyen como hipótesis, como acercamientos, como posibilidades y nunca como reconstrucciones fidedignas de la historia. Sin embargo, como ya se afirmó, ese ejercicio práctico/analítico permite otros entendimientos tanto del pasado como del presente, de la experiencia, de la memoria, del repertorio de las investigadoras y sus contextos actuales. Es esta dinámica que instituye lo que se ha convenido en llamar, dentro del escopo de esta tesis, de *historiografías encarnadas* que son escritas hechas tanto con el cuerpo en movimiento —caso de estas reactivaciones— como escritas hechas en otros soportes y formatos: cartas, conversas, recortes curatoriales, etc. Así, en el relato sobre esta experiencia se incluirán retazos de las *historiografías encarnadas* realizadas en forma de reactivación y en forma de carta para esta investigación.

En el trabajo *Tied Up Woman* (1973) de Ana Mendieta se utilizaron, sobre todo, las fotos como documento para la re-escenificación. Estas fotos componen una serie de cuatro imágenes en las que se observa a la artista amarrada, de brazos y piernas, desnuda, en cuatro diferentes posiciones, en un espacio que puede leerse como una galería o set de fotografía, con poca luz y nitidez. Este registro es de una acción que no fue hecha para un público presente sino para ser fotografiada, pero la reactivación fue realizada con público presente inventando las transiciones, la temporalidad, las expresiones de cuerpo, etc., para poder abrir la sensibilidad y percibir los sentidos que este trabajo accionaba en las investigadoras.



Imagen 1. Re-escenificación *Tied up woman*. Octubre 2018. Crédito: Priscila Ginna.

⁷ Consideremos aquí la simetría que existe, más o menos metafóricamente, entre mujeres y naturaleza como cuerpos plausibles de explotación, apropiación, extracción, violación. Mientras más lejano sea un cuerpo del ideal de hombre racional, blanco, rico, aséptico, más vulnerable será dentro del sistema. Así el vínculo profundo y ancestral que existe entre mujeres y naturaleza las fragiliza.

Fue presentado a un pequeño público en 2018 y duró aproximadamente 2 horas y media⁸. Después de esta reactivación la investigadora escribió una carta dirigida a la propia Ana Mendieta en la que relató su experiencia. En esta se visualiza el modo como esta reactivación ofrece datos sobre el encuentro de historia y presente del sistema patriarcal a partir del cuerpo de la investigadora y sus *insight*:

Por que escolher justo estas posições? Enquanto te escrevo me sinto um tanto enjoada. Eu quero te dizer que estar assim, ali, nessa ação, traz materialidade para as posições em que me coloco e me faz querer criar outras posições possíveis, nas quais eu não me sinta tão só, tão objeto, tão frágil. Eu tinha certeza que ninguém me tocara, nem para me violentar nem para me ajudar. Que solidão é essa? Eu sozinha em cima de um pano preto sendo vista mas não vivida. Será que é isso que o sistema patriarcal nos deixou? uma solidão profunda na qual somos todas testemunhas mas estamos todas invisivelmente presas. O que arreventa essa amarra? Eu sei que não é a força. Com força eu não conseguiria me soltar. Pedindo ajuda? como sem quebrar o acordo de ficção? ou é esse maldito acordo de ficção que precisamos quebrar? mas eu sei que todo mundo acharia que “faz parte” da “cena”. Estamos todas as feministas “fazendo cena”? a quem você pedia ajuda? como você se soltava? você morreu solta ou amarrada? (Seijas, 2019a)

Dona Claudia (1979), de Lia Robato y *Algunos instantes, algunas mujeres* (1985), de Cecilia Appleton, fueron reactivadas y re-escenificadas a partir de fotos, videos, y relatos. Hubo mucho intercambio y apoyo de las artistas autoras. Lia Robato participó presencialmente de la mayoría de los ensayos y, de alguna forma, el papel de la investigadora fue de codirección/producción de esta re-escenificación, pues Robato revisó toda la documentación y recreó varias transiciones, escenas, intenciones, incluyendo nuevas versiones de estas dos últimas, pues aprovechó la oportunidad para “revisar” y “profundizar” aspectos del trabajo que en su momento no pudo.

La obra fue montada por primera vez en 1979 dentro de un teatro con escenografía que imitaba una casa. Es una pieza de danza y teatro que presenta la historia de una ama de casa, atormentada por sus prejuicios, miedos y críticas sobre las otras mujeres de la sociedad y sobre su propio papel en ella. *Dona Claudia* discute las religiosas, las secretarias, las intelectuales, las feministas, las prostitutas, las hippies, las esposas de los ejecutivos, las madres y propone una muerte simbólica de todos esos estereotipos. En 2019 se realizó directamente en el Espacio Cultural Casa Rosada, donde la propuesta de espacialidad, trayectos y recorridos se elaboraron a partir del estudio de los registros y el ejercicio de creación de la investigadora.



Imagen 2. Re-escenificación de *Dona Claudia*. Abril 2019. Crédito: Thiago Cohen.

⁸ Ver aquí las imágenes de los trabajos estudiados y sus re-escenificaciones correspondientes: <https://docs.google.com/presentation/d/1n3puRDQhPRSFoGmmyQZWrcXqXfT384iQEIQPfd-wyFs/edit?usp=sharing>

10 artistas locales participaron de este proceso de re-escenificación, lo que significó la creación de espacios constantes de diálogos, de reactualizaciones de las discusiones feministas, de las pautas traídas por la obra, las formas de representar las mujeres, etc. En la respectiva carta, escrita después del proceso, se relataron los aspectos formales del proceso, pero, sobre todo, se tejió una reflexión sobre la idea de colectivo de mujeres dentro del sistema patriarcal:

Em Dona Claudia [...] houve uma continuidade entre o coletivo de mulheres que *Dona Claudia* constituiu como ferramenta estética/representacional e o coletivo de mulheres artistas que atravessamos este processo de remontagem.

» Na obra o coletivo de mulheres aparece em todas as instâncias contrapondo a solidão e reclusão da personagem de Dona Claudia: o coletivo de vizinhas (que apesar de cumprirem um papel negativado dentro da obra, podem dar conta de mostrar a associação comunitária de mulheres em condições parecidas), o coletivo de mocinhas que dançam na disco, o coletivo das mães, o coletivo de mulheres robôs, o coletivo das feministas proletárias. É sempre sobre o grupo de mulheres e a solidão da mulher individualizada.

» Shirley Pinheiro, no seu artigo de jornal sobre Dona Claudia, escrito em 1970, afirma que “falar dos problemas da mulher diz respeito a todas elas” e isso fica evidente nas escolhas estéticas. Mas [...] esse projeto de remontagem criou uma rede de mulheres muito poderosa, tanto em termos de representação estética, porque trazer todos esses estereótipos é uma tentativa de dar conta da diversidade das mulheres, quanto em termos políticos pois instiga às mulheres a pensar como encarnar, como se relacionar, como realizar esse empreendimento de falar sobre “mulheres” através de si mesmas. (Seijas, 2019b)

En el caso del trabajo de Cecilia Appleton, la colaboración de la autora permitió el envío de vídeos de ensayo para consultarla y hacer varias entrevistas durante el proceso de reactivación. Se pudo mantener también el espíritu itinerante que este trabajo tuvo en 1985, pues se presentó en la calle en muchas ciudades mexicanas. Hicimos lo mismo, adaptándonos a espacios públicos, abiertos, tanto para ensayar como para compartir con público en 2018 y 2019. Mantuvimos la estructura central de pasos, textos, música, atravesando el proceso de re-escenificación muy atentas a los *insights* que aparecían en los ensayos y presentaciones. *Algunos instantes, algunas mujeres* es una danza de ocho minutos en que se

observa un colectivo de cuatro mujeres explorando movimientos sincrónicos, tensos, fuertes, precisos, con expresividad facial de esfuerzo o sufrimiento y mucho juego de estabilización y desestabilización de la cabeza. Por momentos se alinean hacia los mismos movimientos y espacios, por momentos se individualizan y dispersan.

Su estructura coreográfica desató muchas reflexiones sobre el papel de las exigencias que se imprimen al cuerpo de mujeres y cómo somos capaces de lidiar con tales exigencias. En la carta se lee, por ejemplo:

Luiza y yo empezamos a aprendernos los movimientos a través del video. Después de varias revisiones y repeticiones estábamos completamente mareadas, con ansias de vomitar, erupando locamente. Eran los constantes movimientos del tronco y cabeza que nos desequilibraron. Allí la primera sabiduría me asaltó. ¿Cómo hablar de este asunto de la rutina, de las demandas externas, del cotidiano de las mujeres sin ansias de vomitar?

» Esto no era una mera casualidad. Durante toda la danza estamos girando la cabeza a un lado y otro. Esa cabeza que rueda, rueda, rueda es una materialización de las exigencias que recibimos, de cuánto nos dan asco, nos enferman. Todo el mundo exige de las mujeres (hijos, maridos, sociedad, madres, amigos, familia extendida, trabajo, patrón, etc). Todo ese círculo, aquí vivido por la cabeza, está allí para dificultar que hagamos los “pasos” que realmente queremos hacer: aquella pierna bella y larga, aquel espacio de respiración dilatado y suelto, aquel movimiento de brazos que llena el corazón.

» ¿Y los *cambrés*? La bailarina que yo aprendí tiene (o tenía) una flexibilidad de columna que yo no tengo. Y me pregunté siempre, ¿qué es lo que eso significa? A medida que fui ensayando me sentí muy incómoda. Y me venían claramente los pensamientos de esa necesidad de ser hiperflexible para resistir; de sentir el sistema y la sociedad doblándonos para atrás, quebrándonos en posiciones antinaturales que nos exigen más de lo que debería. Estas posiciones, estos movimientos se tornaban extremos y me hacían pensar en la dificultad que es en esa circunstancia volver a mi centro, volver a mí misma, volver a sentirme alineada con mi propio deseo. (Seijas, 2019c)



Imagen 3. Re-escenificación de Algunos instantes, algunas mujeres. Abril 2019. Crédito: Patrícia Leitão

Momentos Hostiles (1987), de Luz Urdaneta es un trabajo realizado por una compañía venezolana en pleno apogeo. En el video registro vemos un andamio metálico muy alto y cuerpos de hombre y mujer escalando y cayendo del mismo, intercalando esa acción a coreografías con alta complejidad técnica. Mucha precisión, cargadas, ciertas acrobacias y una gran carga expresiva acompañan lo que se podría entender como una lucha por el espacio de la ciudad.

A pesar de que con este trabajo hicimos un procedimiento de reactivación parecido a los dos anteriores, la versión de referencia fue realizada en condiciones muy diferentes (gran teatro, estructuras de andamios gigantes, iluminación profesional, escenarios movibles, elenco estable y asalariado, etc.) a las que tuvo la re-escenificación, a nivel de producción. Entonces se hicieron solamente las partes coreográficas que no dependían de estas condiciones. Se recrearon pedazos, pues el video estaba editado y algunas secuencias no eran visibles, también con adaptaciones del tipo de espacio de presentación.



Imagen 4. Re-escenificación Momentos hostiles. Feb 2019. Crédito: Thiago Cohen

En este proceso la historiografía encarnada aborda muchos aspectos que se relacionan con la actualidad, y enfatizan el carácter posiblemente premonitorio de la obra en relación a la crítica social que se instaló en los intérpretes a partir de la reactivación:

Hoy, a la luz de la pandemia, he leído y escuchado varias compañeras feministas discutiendo las visiones amerindias que se tienen sobre este sistema extractivista, violento y explotador que vivimos⁹—o vivíamos—, y llegado a pensar a partir de sus reflexiones sobre las simetrías que tenemos las mujeres, en este mundo “de los hombres blancos”, con todas las otras formas de vida explotadas en el mundo: la naturaleza no humana en general, incluyendo recursos naturales considerados “no vivos” y los hombres de otras razas, clases y culturas. Como si la categoría “mujer” pudiese servir de metáfora para concentrar y reunir el cuerpo que puede ser explotado, violentado, vendido, asesinado sin que se crea que se tiene que pagar ningún precio. Si consideramos esto para “leer” *Momentos Hostiles*, estamos viendo cómo estas “mujeres-naturaleza” han intentado sin éxito acostumbrarse a un sistema que las oprime. Y podemos pensar en otros finales para la obra en donde estas mujeres producen una implosión irrecusable en este sistema. En la vida “real” es hoy el movimiento de mujeres, el movimiento descolonial, el movimiento ecológico, el movimiento sul-sul, y el virus. Todas armas para frenar y romper con el flujo de explotación y dejar finalmente que esta torre se destruya. (Seijas, 2020)

Para la re-escenificación de *Una Cosa es una cosa* (1990), de María Teresa Hincapié, quien murió en 2008, se partió sobre todo de un video documental que se realizó sobre ese trabajo y algunas fotos. Se reprodujo la acción, con los materiales, la intensidad y atmósfera identificadas en esas imágenes en las que se observa una mujer organizando cosas de hogar en formas geométricas en una galería de arte. Los relatos sobre esta obra apuntan a que el performance duró ocho horas —el tiempo de una jornada de trabajo normal—. Sin embargo, en las dos re-escenificaciones que se hicieron, la duración fue de apenas cuatro horas, pues la acción era extremadamente agotadora para la investigadora, que relató parar por causa de fuertes dolores de cabeza derivadas de la acción performativa de agacharse y levantarse constantemente.

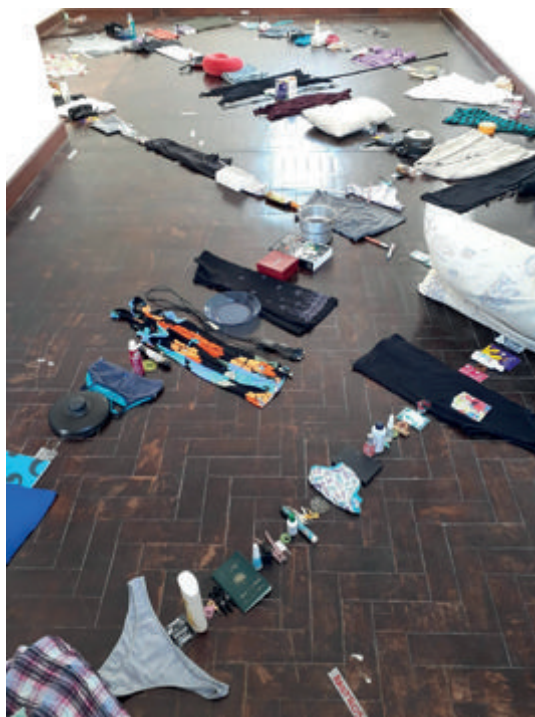


Imagen 5. Re-escenificación *Una cosa es una cosa*. Sep 2018. Crédito: Nirlyn Seijas.

9 Sobre este asunto consultar el Construcciones Feminista de 9 de abril 2020: Ecofeminismo e covid-19





Una cosa es una cosa suscitó reflexiones en torno al extremo cansancio de mujeres, la doble jornada, su compulsiva necesidad de organizar, cuidar, controlar los asuntos domésticos e íntimos y sobre todo reflexiones sobre el efecto concreto de estas cuestiones en el cuerpo de mujeres.

Para *11 de marzo: ritual a la menstruación* (1981), de María Evelia Marmolejo y *Receta para el Mal del ojo a los violadores* (1985), de Mónica Mayer, se contó con fotografías, los relatos de las artistas, dados en varios momentos y circunstancias diferentes, y el apoyo de las mismas para dialogar sobre videos de ensayos que realizamos antes de la presentación pública de las reactivaciones.

En las fotografías blanco y negro de *11 de marzo: ritual a la menstruación* vemos una mujer en movimiento que se desplaza pintando el piso y las paredes con lo que se presume es su sangre menstrual. Está desnuda, con la cabeza vendada y la piel cubierta parcialmente por toallas sanitarias (*modess*). En *Receta para el Mal del ojo a los violadores* vemos tres mujeres rodeadas por un grupo grande de otras personas que observan, agachadas cerca de algunos calderones, vestidas con delantales y diciendo algo. Como no había video, los recuerdos e instrucciones fueron fundamentales, también se requirió mayor nivel de creación porque los movimientos por el espacio fueron inventados a partir de indicaciones y no de imágenes de registro. Para estas dinámicas, y las que vendrán, podría acercarse al concepto de *reagencia*, propuesta por la investigadora de danza y docente brasileña Roberta Ramos (2018).

La *reagencia* es pensada principalmente en el contexto pedagógico como abordaje en la enseñanza de historia de la danza, que se vale de las estrategias de la re-escenificación de obras, pensamientos, principios corporales, formas de presencia, etc., no como guías prescriptivas sino como referencias para producir otras agencias. Agencia entendida al modo Butleriano asociado a la performatividad, lo que implica necesariamente considerar los deseos y motivaciones de quien *reagencia*, no para intentar repetir lo que la autora accionó en su contexto “original”, sino entender cómo ese procedimiento acciona en las nuevas intérpretes, modos afectivos de conocimiento de esas materialidades, sentidos e imágenes actuales, que tal vez no estaban incluidas en las versiones referenciadas. Así, el proceso de *reagencia* suelta el apego a la “forma original” y pretende crear materialidades para las cuestiones sensibles que quien re-escenifica experimenta durante el proceso de acercamiento al archivo. En este abordaje, es interesante que sea considerada esta investigación como un proceso de aprendizaje de la historia:

Tales agencias parten de las ganas de producir nuevas miradas/conocimientos sobre realidades de interés de los agentes del proceso educativo, y, en este punto, las fricciones culturales de las cuáles se parte, contribuyen para la substitución de una forma cronológica y causalista de operar la lectura de las transformaciones y/o diferencias culturales e históricas, por otros modos de organizar el pensamiento historiográfico, a través de

un paradigma de discontinuidad, entendido como posibilidad de confrontar contextos distantes entre sí, en una relación de reconocimiento recíproco crítico entre presente y pasado, y también entre diferentes escenarios geográficos, económicos, culturales. (Marques, 2018, p. 198, traducción propia)

Significa que el proceso de reagenda permite mayor libertad para la emergencia de cuestionamientos actualizados sobre las materialidades históricas y eso autoriza a las agentes del presente a decir, sentir, opinar, ampliar los eventos históricos, lo que sentimos y sabemos sobre ellos. Los modifica de alguna forma al punto que, como afirma Ramos, el presente y el pasado aprendan mutua y simultáneamente.

Así, para *reagenciar* el trabajo de María Evelia Marmolejo se siguieron las instrucciones formales de la autora, que incluían datos de sonido e iluminación imposibles de percibir en las fotos. La presentación pública de la performance ocurrió en 2018 frente a un pequeño público. La carta (Seijas, 2019e) derivada de esta acción reflexionó sobre problemáticas diferentes como La Violencia en Colombia, el tabú de la sangre menstrual, el encuentro entre el sabidurías mágicas y científicas del cuerpo de mujeres, las paradojas entre la sangre de vida y de muerte, etc.



Imagen 6. *Reagenda 11 de marzo: Ritual a la menstruación*. Nov 2018. Crédito: Alexandra Martins.

El mismo procedimiento fue adoptado para *reagenciar* el trabajo de Monica Mayer que tuvo su presentación pública a finales de 2018.



Imagen 7. *Reagenda Receta para el mal de ojo a los violadores*. Oct 2018. Crédito: André Trajano

Curiosamente la carta elaborada a partir de este proceso, discutió muchos más aspectos formales y técnicos de la *reagenda* que aspectos políticos, sensibles o históricos. Fue una *reagenda* que se abrió para la reflexión sobre el propio soporte de estas performances y mejores formas estéticas de abordar este asunto en la actualidad.

una era hacer afiches o stencils con el texto de la Receta y entonces convocar algunas compañeras a una acción medio vándala de grafitear, pintar o pegar la receta por la ciudad y dejar que esa reverberación llegue o no de nuevo a nuestros oídos. La otra era aprenderme de memoria la Receta y recitarla siempre que tenga una oportunidad. Pienso, por ejemplo, que la había podido recitar en la primera reunión del Parlamento Feminista que hubo aquí a inicios de diciembre, o en mis últimas clases del semestre, o en una mesa de bar cuando el asunto venga a tona... y pensar la Receta como un conjuro complejo y cómico de esta desgracia que es la violación. (Seijas, 2019d)

Como se observa en estos últimos ejemplos, el proceso de investigación y las especificidades de cada trabajo de arte, ampliaron las formas de re-escenificación, dando paso a más *reagencias*, dejando que el presente afecte concretamente el pasado y que pueda pautar otras cuestiones a partir de esas materialidades. Dentro de la investigación de doctorada traída aquí, todavía restan cuatro acciones de reactivación, que han generado discusiones sobre cuerpo, contexto, raza, clase, género que no podrían ser desconsideradas.

Es por eso que, por ejemplo, el plan incluye y considera el contexto de la covid-19 y las dinámicas que el aislamiento impone, entre otras urgencias, generando que *Una milla de cruces en el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld, se vuelva un montaje fotográfico de imágenes y una viralización de esas imágenes en internet en que se juega con la noción de las noticias falsas; que *Vedova in Lumini* (1993), de Mirella Carbone, y *Has violado?* (2000), de Ema Villanueva, se vuelvan un taller de creación inspirado en los procedimientos creativos que generaron esta obra, pero sin el rehacer de pasos, objetos, tiempos específicos; y que *Territorio Mexicano* (1995), de Lorena Wolfer, se vuelva una versión online, performado por una artista negra y divulgado vía redes sociales.

Aprendizaje y honra de la memoria y las mujeres

En este constante observar y reactivar, sentir y re-escenificar, percibir y *reagenciar*, surge la pregunta sobre el modo en que estas imágenes/movimientos le hablan al presente, qué le enseñan, qué dicen sobre sus contextos y qué dicen sobre nuestro contexto actual. Didi-Huberman coincide con Ramos en la percepción de que es posible y tal vez hasta necesario alterar las líneas del tiempo, para captar mejor el encuentro

de sensibilidades que se da entre las imágenes de eventos pasados y nosotras. El autor afirma que existe un inconsciente de la imagen que condiciona la creación y que conecta con un tipo de saber histórico que trasciende territorios y épocas específicas, volviéndose memoria cultural deslocalizada.

Estas imágenes son síntomas de movimientos sensibles que ocurren en lugares y épocas distintas, no conectadas por datos racionalmente rastreables, pero que coinciden como una vivencia humana que pulsa, que significa el presente, que quiere traer sentidos, que ofrece mensajes que leemos/ sentimos de formas intangibles, fragmentadas, pero contundentes. Así huyen de una dinámica de causa-consecuencia y se instalan más como premoniciones, mensajes lanzados a futuro.

Esto ayuda a *sentipensar* estas reactivaciones de mujeres que bailan contra el patriarcado porque se vuelven extremadamente actuales. Varios de los trabajos de estas artistas parecen mucho más adecuados a la realidad actual que a las suyas. A pesar de que algunos se manifiesten en formatos usados más en determinada época, sus sensibilidades, las cuestiones que levantan, las urgencias que traen se han vuelto muy actuales.

Estas obras traen en la carne fenómenos que en aquellos momentos no eran tan evidentes como ahora: la indignación con la violación de nuestra carne; el mareo y las náuseas del cotidiano doméstico; la angustia de la lucha por espacio, por territorio, por tierra; la necesidad de ritualizar y reivindicar nuestras naturalezas salvajes; la baja autoestima introyectada; el odio e impotencia por los mandatos familiares y estatales, etc.

Las historiografías encarnadas hechas cartas evidencian esta sensación de premonición y también de estar accionando una sabiduría que apareció a través de estas artistas y que llega hasta la actualidad como una lucha que se debe honrar, observar, vivir, pues para ser producidas y sostenidas, requirieron esfuerzo, valentía, coraje, exposición, riesgo. Mientras se reactivaban los movimientos, pasos, figuras, textos, se percibió el cambio de estado, la rabia o la resignación, la fuerza o la fragilización.

Las materialidades mostraron lo que todavía arde en cada uno de estos trabajos, lo que brilla en la oscuridad, la presencia que se “esconde” y que sobrevive gritando en dirección al futuro. Sus registros, sus documentos muchas veces hechos sin un objetivo particular de “hacer historia” permitieron que ganen una vida extra y que nos ofrezcan un punto de vista.

Mucho desapareció, pero estos archivos corporales siempre precarios y fragmentados son suficientes para generar reflexiones sobre lo que nuestro patriarcado continúa haciendo desaparecer, lo que continúa erradicando, lo que insiste en asesinar. En este contexto, estas artistas y sus reactivadoras son sobrevivientes, y aquello que bailan también se vuelve un movimiento sobreviviente.

Vale la pena recordar que en su libro *La sobrevivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman crea esa analogía entre las luciérnagas y las artistas y sus obras que, atravesando el espacio físico y el tiempo, lanzan luces en medio de la oscuridad —o de la extrema claridad— para comunicarse con nosotras y dar fe de su existencia, de su resistencia, de su sobrevivencia, a pesar de que, con cada luz emitida, se quemen un poco.

Estas materialidades piden una percepción intuitiva, piden una reactivación de la carne, piden que nos pongamos en movimiento y que veamos conexiones entre imágenes de lugares, comunidades, tiempo distantes y aparentemente desconectados que se ligan por la afectividad, la emoción y la forma. La sobrevivencia de estas materialidades que fueron “olvidadas” o invisibilizadas, vuelven para alertar sobre nuestra forma de vivir humanas. Estas materialidades son como mensajes colocados dentro de una botella, y lanzados al mar, con la esperanza de que alguien, en alguna orilla, en otro tiempo, los (re)conozca y les brinde actos y transformaciones de la realidad que en su época eran imposibles.

Estos trabajos, estos pasos, estos textos, estos ritmos, denuncian urgencias de carácter ético y político: el asesinato de cuerpos como política de organización del territorio, la violación y el femigenocidio¹⁰ como signo de dominación y explotación, el confinamiento de la mujer al núcleo familiar como fragilización del poder político del colectivo de mujeres; pero también ofrecen datos extremadamente importantes sobre la dinámica estética del cuerpo de mujeres y sobre cómo todos estos procesos se viven “desde adentro”, desde la intimidad psíquica y física de cada mujer involucrada en el proceso.

Este tipo de investigaciones traen a la luz el poder de la danza de crear y hacer emerger conocimiento social, sensible, encarnado, sobre lo que se vive en esta dimensión humana. Aquí queda evidente que la historia de la danza es también historia de nuestros cuerpos, de nuestras luchas, de nuestros deseos, y que es una historia construida a muchas manos y coreografiada por flujos a veces incomprensibles o incontrolables de identificación y de asociación.

Como artista e investigadora de la danza, mujer, feminista, madre adoptiva de una mujer negra, entiendo que nuestro compromiso es ampliar el repertorio sensible hasta los extremos y crear a partir de eso, más y más movimientos que instalen nuestra libertad, nuestro placer, nuestro poder en la carne, en los huesos y en el territorio.

La propuesta metodológica expuesta en este artículo es el camino que esta investigación consiguió para contraponerse a la fuerza patriarcal que nos impulsa, lejos de nuestra sensibilidad y, tal vez, por eso ha logrado paralizarnos por tanto tiempo. Es importante que la danza innove en sus abordajes científicos para integrar aquello que hace mucho tiempo fue desintegrado. Renovar la fuerza y sabiduría de las mujeres latinoamericanas es un camino posible.

¹⁰ Femigenocidio es un término creado por la antropóloga argentina Rita Segato para describir el fenómeno de asesinato masivo de mujeres en la región latinoamericana, causado por las disputas por el territorio y el capital.

Referencias

- Auslander, P. (2018). *Reactivations: essays on performance and its documentation*. University of Michigan Press.
- Cano, R. (2012) *Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana*. Uberlândia: ArtCultura, 14(24), 81-98. <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22121>
- Didi-huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*. V. Casanova (trad.). Editora UFMG.
- Didi-huberman, G., Cheroulx, C y Arnaldo, J. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Didi-huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido*. Editora UFMG.
- Didi-huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segunda Aby Warburg*. V. Ribeiro (trad.). Editorial Contraponto.
- Didi-huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Ediciones Paidós.
- Fabião, E. (2012). Performance e História: em busca de uma historiografia performativa. En L. Flores, (org.), *Pelas Vias da Dúvida – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica* (pp. 46-57). Escola de Belas Artes UFRJ.
- Marques, R. (2018). Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma historiografia da dança, corporificada e afetiva. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 8, (16). <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/686>
- Segato, R. (2019). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Pez en el árbol. http://www.feministas.org/IMG/pdf/libro_ritaurasegato.pdf
- Seijas, N. (2019a). *Carta a Ana Mandieta*. https://docs.google.com/document/d/1Z5cX_uHeo-dFB5lgV-9AP-drtj_qkrsOZXtGW50Ub-YM/edit?usp=sharing
- Seijas, N. (2019b). *Carta a Lia Robato*. https://docs.google.com/document/d/1Nqgrzg2_ZL0F3xRqJiqi05guLjfG1GoXGXmap6uycWc/edit?usp=sharing
- Seijas, N. (2019c). *Carta a Cecilia Appleton*. <https://docs.google.com/document/d/1MpFrtdEZ3wtXkhQVUghC16Ss5mf1H9yoST6VLGFNkh8/edit?usp=sharing>
- Seijas, N. (2019d). *Carta a Monica Mayer*. <https://docs.google.com/document/d/1aFN33zlBbS-PRQYwtz1ggMnsCkbZb3xfgS0KpOHdjQhI/edit?usp=sharing>
- Seijas, N. (2019e). *Carta a Maria Evelia Marmolejo*. https://docs.google.com/document/d/1MyCES5N-HppgSLGTN9zEzU6h1ct5oO864XWEHD_5DTHs/edit?usp=sharing
- Seijas, N. (2020). *Carta a Luz Urdaneta*. <https://docs.google.com/document/d/14jcmSTeXLYxS-8mfz-gvUHjgvQt4QOMeoe1n4NVJrORM/edit?usp=sharing>

Obras Citadas

- Appleton, C. (1985). *Algunos instantes, algunas mujeres. Danza*. Fórum Universitario. Ciudad de México.
- Hincapié, M. (1990). *Una Cosa es una cosa*. Performance. Bogotá.
- Marmolejo, M. (1981, 11 de marzo). *Ritual a la menstruación. Performance*. Galería San Diego. Bogota.
- Mayer, M. (1985). *Receta para el Mal del ojo a los violadores*. Performance. Hemiciclo a Juárez. Ciudad de México.
- Mendieta, A. (1973). *Tied-up woman*. Fotografía. University of Iowa, Iowa.
- Robato, L. (1979). *Dona Claudia*. Danza/Teatro. Teatro ICBA, Salvador da Bahia.
- Urdaneta, L. (1987). *Momentos Hostiles*. Danza. Teatro Teresa Carreño. Caracas.

Referencias de Imágenes

- Jorge, P. (2018). Re-escenificación Tied up woman. Fotografía de registro.
- Leitão, P. (2019). Re-escenificación de Algunos instantes, algunas mujeres. Fotograma de video registro.
- Martins, A. (2018). Reagencia 11 de marzo: Ritual a la menstruación. Fotograma de video registro.
- Pereira, T. (2019). Re-escenificación de Dona Claudia. Fotograma de video registro.
- Pereira, T. (2019). Re-escenificación Momentos hostiles. Fotograma de video registro.
- Seijas, N. (2018). Re-escenificación Una cosa es una cosa. Fotografía de registro.
- Trajano, A. (2018). Reagencia Receta para el mal de ojo a los violadores. Fotograma de video registro.

Para citar este artículo

- Seijas, N. (2021). Reactivaciones de mujeres que bailan contra el patriarcado. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, (25). <https://doi.org/10.17227/ppo.num25-12058>