



La Pieza Coreográfica *Hacia*, de Paloma Bianchi, como Práctica del Perspectivismo Amerindio

Diana Delgado-Ureña Díez¹

¹Universidad de Zaragoza – UNIZAR, Zaragoza/AR, España

RESUMEN – La Pieza Coreográfica *Hacia*, de Paloma Bianchi, como Práctica del Perspectivismo Amerindio – En este artículo se plantea una lectura de la obra *Hacia* (2019) como dispositivo coreográfico crítico frente al problema del desencantamiento del mundo derivado de la separación entre naturaleza y cultura heredada de la Modernidad/colonialidad. Se presentan nociones del perspectivismo amerindio como la de agencia relacional de todos los entes del mundo; y la del conocimiento como proceso de subjetivación que implica indefectiblemente la dimensión corporal, sensorial e imaginativa. El análisis contribuye al acercamiento entre la antropología y la creación escénica contemporánea en Brasil.

Palabras clave: **Coreografía. Perspectivismo Amerindio. Procesos de Subjetivación. Modos de Relación. Corporalidad.**

ABSTRACT – Paloma Bianchi’s Choreographic Work *Hacia* as a Practice of Amerindian Perspectivism – This text analyzes *Hacia* (2019) as a critical choreographic device facing the problem of disenchantment of the world derived from the separation between nature and culture inherited from Modernity/coloniality. *Hacia* puts into practice two notions of Amerindian perspectivism: one that recognizes the relational agency of all entities in the world; and another which raises knowledge as a process of subjectivation that implies bodily, sensory and imaginative dimensions. This analysis proposes a dialogue between the areas of anthropology and contemporary performing arts creation in Brazil.

Keywords: **Choreography. Amerindian Perspectivism. Subjectivation Processes. Relationship Modes. Corporeality.**

RÉSUMÉ – La Pièce Chorégraphique *Hacia* de Paloma Bianchi comme Pratique du Perspectivisme Amérindien – Cet article étudie *Hacia* comme dispositif chorégraphique face au problème du désenchantement du monde issu de la séparation entre nature et culture héritée de la modernité/colonialité. Deux notions du perspectivisme amérindien sont observées: celle qui reconnaît l’agence relationnelle de toutes les entités du monde; et ce qui élève la connaissance comme processus de subjectivation qui implique inévitablement la dimension corporelle, sensorielle et imaginative. Le texte contribue au rapprochement entre les domaines de l’anthropologie et de la création scénique contemporaine au Brésil.

Mots-dés: **Chorégraphie. Perspectivisme Amérindien. Processus de Subjectivation. Modes de Relation. Corporalité.**

En este artículo, analizo la obra *Hacia* (2019), de la artista brasileña Paloma Bianchi¹. La pieza se presentó por vez primera en junio de 2019, en el Museo Reina Sofía de Madrid, como parte de las actividades del programa de Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual. Este trabajo coreográfico propone una práctica de subjetivación que pone de relieve una posibilidad de descentramiento en la concepción occidental de lo humano desde una dimensión corporal e imaginativa.

La pieza de Bianchi es una experiencia de aproximadamente media hora dirigida a una sola persona del público por vez. Inscribo la obra en el ámbito de lo coreográfico porque el trabajo de la artista se estructura a partir de una serie de indicaciones textuales y de la creación de un ambiente sonoro que organizan, además del flujo de movimiento de los cuerpos de las/os espectadoras/es, un modo de atención al entorno. Si se piensa la coreografía como escritura de pautas de movimiento, esta pieza funciona como una inscripción coreográfica en la audiencia que, más allá del recorrido por el que conduce a los cuerpos, apela a sus capacidades sensoriales e imaginativas.

Hacia es, además, una práctica de artes vivas en el sentido que propone el investigador y artista colombiano Rolf Abderhalden (2018, documento electrónico), codirector de la compañía Mapa Teatro, cuando dice que las artes vivas son: “[...] laboratorios de cuerpos, de voces, de textos y de texturas, de imágenes y de sonidos; escenarios de caos y conflictos; campos de fuerzas, puntos de fuga; dispositivos de actualización y montaje poético-político, de pensamiento-creación”. La categoría de artes vivas es útil para pensar la escena contemporánea en tanto que señala la apertura hacia un territorio donde la investigación desde la práctica artística no atiende a una separación disciplinaria entre artes visuales, música y escena. Esta conceptualización de la creación artística como pensamiento apunta a la materialidad específica de las artes (voces, sonidos, imágenes, textos y cuerpos) para organizar dispositivos poéticos agonistas como territorios en tensión desde donde se proponen preguntas y contradicciones, donde se muestra la complejidad de las relaciones con el mundo que atraviesa tanto a las y los artistas como al público.

Los cuerpos del público se dejan coreografiar, acceden a recorrer un espacio marginal del museo, el que va de una de las puertas de entrada de

visitantes a la planta sótano del edificio Nouvel, donde hay un espacio destinado a talleres de encuentro con artistas y a almacén de materiales. Es un lugar poco transitado, situado fuera de los focos de atención del público general del museo, que compone una particular coreografía de movimientos (predecibles) alrededor de las grandes piezas icónicas del centro de arte. La audiencia de *Hacia* no es generalista: la mayor parte de las personas asistentes están implicadas en contextos de experimentación, investigación, formación, comunicación y difusión de prácticas artísticas contemporáneas². Cada persona del público acude al lugar acordado a la hora prevista después de haber recibido una invitación por e-mail y anotarse en una agenda virtual de citas. Nadie llega por casualidad a esta convocatoria. En el punto de encuentro, la artista da la bienvenida al espectador o espectadora y le indica el camino de bajada por unas escaleras. En la pared al lado de las escaleras hay un texto colgado y, un poco más allá, siguiendo una flecha y girando en una esquina del espacio hay unos auriculares sujetos por un hilo transparente. En el texto impreso colgado en la pared, la artista enuncia múltiples formas posibles de relacionarse con la obra. El camino marcado por los textos y las señales conduce inevitablemente al espectador o la espectadora hasta una puerta de aluminio cerrada. Detrás de esa puerta hay una pequeña sala en penumbra de paredes de granito con una piedra calcárea en el suelo (Figura 1).

Los textos juegan de una forma poética a desvelar sin decir. Una de las múltiples posibilidades de relación con la obra que se enuncian en el texto es *la activación de una alteridad*. Bianchi trae aquí un concepto de alteridad inspirado en la teoría del perspectivismo amerindio y desarrollado por Eduardo Viveiros de Castro.

Según el antropólogo brasileño, en la visión amerindia del mundo, todos los seres tienen alma y, por tenerla, son humanos. La condición de humanidad se expande no solo a los animales, sino también a las plantas, los accidentes geográficos, los espíritus y, como en el caso de la pieza de Bianchi, a la piedra. Lo particular de la piedra sería, entonces, su apariencia diferenciada como piedra, su cuerpo-piedra, digamos, porque su alma, al igual que la del resto de los seres, sería humana. Lo que plantea la artista, según sus propias palabras, es generar una situación en la que haya una posibilidad de *entrar en relación de otra manera con el mundo*³.

Diversas teorías, enfoques y herramientas conceptuales contemporáneas comparten el interés por reformular los modos de relación del ser humano con el medio desde una perspectiva crítica frente a la naturalización de las categorías humano-no humano, individuo-sociedad, cuerpo-mente y naturaleza-cultura. En el contexto expandido de este debate se sitúan las investigaciones de Isabelle Stengers con el concepto de ecología de las prácticas, que da valor a la multiplicidad de singularidades y formas de producir y estar en el mundo; Donna Haraway, cuando señala modos de agencia entre humanos y especies de compañía; el concepto de actor-red de Bruno Latour, por contemplar el principio de simetría en las relaciones entre personas y máquinas; o, como lo analizaremos en este artículo, el perspectivismo amerindio de Viveiros de Castro, que propone observar la inversión de las categorías naturaleza y cultura desde el punto de vista indígena como apertura a otras formas de interacción con el mundo.



Figura 1 – Piedra [Fotografía]. Foto: Paloma Bianchi (2019).
Fuente: Archivo de la artista.

El Gran Divisor Naturaleza/Cultura

El desafío que propone Paloma Bianchi en *Hacia* nos hace recordar que nuestro estar en el mundo nos hace seres en relación. Compartimos imaginarios con los que nos representamos el mundo y, a partir de esas creencias, naturalizamos el horizonte de posibilidades en nuestras interacciones sociales. Asumimos cosmovisiones situadas, formas de explicarnos lo que nos rodea que vienen determinadas por condiciones materiales como el lugar de nacimiento, el momento histórico, el género, la edad y la clase social. Vivimos, amamos, trabajamos y soñamos en contextos situados; y así como no podemos deshacernos de nuestro cuerpo sin dejar de existir, no

podemos pensar en operar sobre la realidad sin prestar atención a las condiciones en las que se producen y se reproducen nuestras formas de relación.

Esta perspectiva nos alerta sobre los peligros de naturalizar las violencias que organizan de manera invisible nuestras interacciones sociales. Algunos imaginarios integrados a nuestro modo de vida occidental, como la idea de libertad personal asociada a la autosuficiencia y a la autonomía, vienen de la fe compartida en el progreso económico vinculada a la expansión de la burguesía como clase social dominante, al progreso del capitalismo industrial como modelo económico en el sistema colonial y al triunfo del Estado como forma de gobierno. Estos procesos arrancan en el siglo XVII y, para consolidarse, necesitan uniformar el horizonte de lo que es vivible y pensable.

Esos imaginarios sostenidos por la cultura como réplica de los valores coloniales se expanden en tensión con otros que, de manera simultánea, ejercen resistencias y fugas. Silvia Federici (2010), en *Calibán y la bruja*, señala el lugar central del cuerpo en ese movimiento de subordinación a la producción y al capital: “[...] el proceso que Michel Foucault definió como disciplinamiento del cuerpo [...] consistió en un intento por parte del Estado y de la Iglesia para transformar las potencias del individuo en fuerza de trabajo” (Federici, 2010, p. 179). El disciplinamiento del cuerpo para el trabajo fue el resultado de una lenta transformación que, además de violencia corporal y prácticas represivas, necesitó de un cambio de mentalidad, de una evolución en la forma en que las personas se pensaban a sí mismas.

Federici (2010, p. 181) describe de la siguiente forma ese proceso de cambio de mentalidad que sustenta una visión que organiza el mundo de acuerdo a categorías binarias irreconciliables: “[...] el conflicto está ahora escenificado dentro de la persona, que es presentada como un campo de batalla en el que existen elementos opuestos en lucha por la dominación”. Los pares razón-cuerpo, bien-mal se asocian como polaridades opuestas, dejando a la razón y a la técnica el ámbito de control y el dominio sobre el sí mismo y el mundo circundante; y relegando al cuerpo instintivo y apasionado a la condición de espacio para la emergencia y expresión de las emociones. La primacía de la razón sobre la emoción, de la mente sobre el cuerpo, del bien sobre el mal, se convierte así en un ideal hegemónico en Europa que se expande en todo el mundo conocido por la vía del colonialismo.

En este contexto, es Descartes y la corriente de la filosofía mecanicista los que se encargan de trasladar la pelea medieval entre el bien y el mal, representada por ángeles y demonios, al interior de la persona.

El precio que se paga junto con ese cambio de mentalidad que nos disciplina como cuerpos para el trabajo industrial es el de dejar atrás (en Europa) una concepción medieval del mundo que invisibiliza saberes colectivos, prácticas corporales, aprendizajes y modos de relación. Las brujas que estudia Federici (2010) son perseguidas y exterminadas por su condición de depositarias de esos saberes compartidos que, cuando no se pierden irremediablemente, circulan de forma clandestina.

Esos cambios en los modos de ser y de relacionarse, esas transformaciones en las creencias y los imaginarios compartidos se asocian con el proyecto de la modernidad colonial a partir de una ideología que reivindica la bondad de la razón y del conocimiento científico como camino para conseguir la libertad y la autonomía individual.

El nuevo programa ideológico que nace en Occidente necesita mantener bajo control no solo a las mujeres en su capacidad reproductiva de la fuerza de trabajo, sino también a las poblaciones indígenas encontradas en los recién descubiertos territorios americanos y a cuyos individuos no se les reconoce la condición de sujetos de derecho. Esos procesos no se producen de modo uniforme, sino más bien en movimientos de avance y retroceso determinados por resistencias y tensiones.

El uso generalizado de la violencia como elemento regulador acaba imponiéndose para promover el avance de esas nuevas formas de capitalismo colonial y sus creencias asociadas. De esta Época Moderna que termina con la Revolución francesa y la independencia de los Estados Unidos a finales del siglo XVIII, heredamos otra gran división que sigue operando en nuestra manera de relación con el mundo.

Además de la separación entre cuerpo y mente, en la Modernidad se abre paso la escisión entre naturaleza y cultura. Esta perspectiva antropocéntrica considera como naturaleza todo aquello exterior al ser humano, incluyendo seres diversos y territorios múltiples susceptibles de ser apropiados y dominados por el hombre y cuyo fin último sería, justamente, ser expropiados y estar a su servicio.

Frente a esa naturaleza exterior al hombre, explotada y sumisa, su antagonístico, la cultura, aparece como ese conjunto de construcciones sociales cuyo valor intrínseco estaría precisamente en constituirse como la expresión de la capacidad del ser humano de organizarse colectivamente mediante el manejo de la técnica. Daniel Ruiz Serna y Carlos del Cairo (2016, p. 195), en su aproximación crítica al naturalismo moderno, señalan:

[...] por siglos el pensamiento occidental apuntaló una percepción de la naturaleza que obedeció, primero, a un encuadre antropocéntrico y luego a uno racionalista, en los cuales ésta [la naturaleza] debía ser dominada para satisfacer las necesidades humanas.

Esta concepción instrumental de la naturaleza separada de la sociedad y de la cultura es parte de ese mismo proceso de normalización de la explotación sobre los seres y territorios que integran la Modernidad.

Las relaciones entre naturaleza y cultura que se derivan de esa escisión entre lo natural y lo social empezaron a cuestionarse a principios del siglo XX de manera específica desde la investigación etnográfica. Los relatos recogidos a partir del trabajo de campo con distintas comunidades indígenas desvelaron cómo aquel cisma naturalizado en Occidente entre lo dado y lo construido, entre lo natural y lo social, no operaba de la misma forma en las interacciones de grupos indígenas con el entorno en el que vivían.

Al tiempo que la etnografía aparecía como método de investigación basado en el trabajo de campo, la observación y el relato que los pueblos hacían de sí mismos; en 1919, el filósofo Max Weber, invitado por la Asociación Libre de Estudiantes de la Universidad de Munich, dictaba una conferencia con el título *La ciencia como vocación*. En este encuentro señaló que la principal consecuencia de la expansión de un imaginario en el que todo podía ser controlado por la razón y por la técnica era, inevitablemente, el *desencantamiento* del mundo.

La intelectualización y racionalización crecientes no significan, pues, un creciente conocimiento de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se quiera se puede llegar a saber, que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos o imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Pero esto significa el desencantamiento del mundo (Weber, 1979 apud Rosa, 2019, p. 199).

La visión de desencantamiento del mundo como consecuencia del proceso de transformación del sistema de relaciones de los seres humanos con el medio que les rodea explica de forma poética cómo el mundo, literalmente, “[...] deja de cantar” (Rosa, 2019, p. 422) en el momento en que “[...] se sabe o se cree” (Rosa, 2019, p. 422) que todo estaría bajo el dominio del ser humano.

Ese cambio de mentalidad que fue ocurriendo progresivamente durante la Modernidad conforma un nuevo *ethos* en cuanto forma de vida común de un grupo de individuos. Weber identifica esa mentalidad con el *espíritu* del protestantismo, que, en su vertiente más dura, el puritanismo, desconfía del cuerpo, del placer y de la comunidad en un proceso que, como señala el sociólogo Hartmurt Rosa (2019, p. 422), “[...] tiende a reemplazar las relaciones de resonancia por relaciones mudas con el mundo”. La idea que sugiere Rosa tiene que ver con pensar el mundo en términos de resonancia, poniendo en cuestión, así, nuestras formas de relación con todo lo que nos rodea, dando valor a otros modos de interacción que se podrían incorporar a partir de las revisiones críticas de la separación entre naturaleza y cultura.

Esta reconsideración en cuanto a qué es naturaleza y qué es cultura se plantea desde el ámbito de la antropología a partir de los años 1990, mucho tiempo después de que los relatos de los trabajos de campo con pueblos indígenas señalaran claramente que las maneras de interacción de esas comunidades con otros seres y territorios eran distintas a las occidentales. Esta revisión crítica cuestiona la división entre naturaleza y cultura como dimensiones antagónicas, “[...] superando las tradicionales interpretaciones relativistas que dan por sentada la existencia de una sola y consolidada realidad (naturaleza) a la que se tiene acceso mediante ciertos marcos interpretativos histórica y socialmente situados (cultura)” (Ruiz Serna; Del Cairo, 2016, p. 196).

Pero ¿es el público capaz de adherir a la propuesta de relacionarse con una piedra?; ¿cómo inscribe la coreógrafa, además de un movimiento concreto, un tipo de atención y un modo de estar para que la audiencia ponga en juego las dimensiones sensorial e imaginativa? *Hacia* distorsiona las expectativas del público. El desafío está en transitar del desconcierto al despliegue de esa relación posible que sugiere la artista y que implica un inter-

cambio a partir de las dimensiones sensorial, corporal e imaginativa del espectador/a.

Considero que este trabajo está inscrito dentro del ámbito de las prácticas críticas que discuten el problema del desencantamiento del mundo reelaborando formas de interacción con lo que nos rodea. En este artículo, apunto a cómo la dimensión sensorial en el espectador y el ejercicio de la imaginación, en el sentido que la define Patricia Reed (2014, p. 87), como “[...] el poder de la abstracción a favor de una lógica alternativa que distribuye la constelación de la vida”, permiten ensayar modos de conexión con el medio desde los cuales recuperar el encantamiento del mundo y sus resonancias.

Conocer es Subjetivar: el perspectivismo amerindio como herramienta poética

La operación que propone Bianchi en su pieza y el acercamiento que planteo en este artículo están alineados con la noción amerindia de conocer que describe Viveiros de Castro. Conocer significa subjetivar, es decir, atribuir intencionalidad y agencia a lo que nos rodea. Esta atribución de agencia implica que el conocimiento se genera desde la relación y que esa relación implica una transformación. En el artículo *El nativo relativo*, Viveiros de Castro (2016, p. 32) lo explica así:

[...] el conocimiento antropológico es inmediatamente una relación social, pues es el efecto de las relaciones que constituyen recíprocamente el sujeto que conoce y el sujeto que él conoce, y la causa de una transformación (toda relación es una transformación) en la constitución relacional de ambos.

El perspectivismo amerindio como teoría antropológica cuestiona la naturalización de las herencias de la Modernidad a partir de su observación de las comunidades amerindias. El punto de partida de este pensamiento es una serie de investigaciones etnográficas con las comunidades indígenas del Alto Xingú, en Brasil (Lévi-Strauss, 1973 apud Viveiros de Castro, 2010, p. 27).

Al plantear la idea de perspectivismo amerindio, Viveiros de Castro se refiere a una anécdota que cuenta Levi-Strauss en *Mitológicas* para llamar la atención sobre las diferencias en la percepción de sí mismos y del otro que

había entre los europeos y las comunidades indígenas en sus primeros encuentros allá por los siglos XV y XVI.

Según el antropólogo francés, los europeos estaban convencidos de que los indios tenían cuerpo, pero dudaban de si tenían o no alma, mientras que, para los indios, el enfoque era el contrario: entendían que los europeos estaban dotados de espíritu, pero no veían claro si poseían o no un cuerpo. Por eso los sometían a distintos experimentos que provocaban dolor no con la intención de torturarlos, sino para comprobar si esa apariencia corporal con la que se presentaban era verdaderamente la de un cuerpo.

¿Pero qué podían ser si no eran cuerpos? Bueno, para los indios, podían ser espíritus o jaguares con apariencia humana que, en ese momento, ocupaban la posición de predadores. Para los indios, el fondo común entre todos los seres es la humanidad, porque lo que compartimos es esa condición de seres humanos y es a partir de esa condición que algunos devienen animales, plantas o piedras. La apariencia corporal humana no es dada, estar en la posición de un cuerpo humano en un mundo de relaciones entre predadores y presas significa que quien tiene la forma humana ocupa la posición de predador, es decir, de quien mata a otros para alimentarse. El cuerpo humano, para los amerindios, no viene garantizado por el nacimiento, deviene humano al contacto con los demás; por eso, protegen a los bebés recién nacidos para evitar que los espíritus de otros seres ocupen sus cuerpos (Viveiros de Castro, 2010, p. 50).

La condición compartida es la humanidad, no la animalidad, lo que supone que todo lo que nos rodea es humano y que, por ende, vivimos rodeados de predadores dispuestos a matarnos. En esta visión del mundo no existe una naturaleza externa ahí fuera para ser dominada, sino que la naturaleza es esencialmente un entorno social, el espacio compartido donde se desarrollan las interacciones entre predadores y presas, sabiéndose que esas posiciones, las de predador y presa, no son fijas y que, dependiendo de la situación, cambian.

Una de las cuestiones que Viveiros de Castro pone en valor de la cosmovisión amerindia es un modo de conocer totalmente distinto al occidental. Si, en nuestras sociedades, lo que hago para conocer algo es objetivarlo, es decir, considerarlo fuera y aparte de mí, intentar diseccionarlo, dividirlo, distanciarlo, otorgarle un lugar en la cadena jerárquica, utilitaria y funcio-

nal; en las sociedades amerindias, el conocimiento pasa por subjetivar, por colocarse en el lugar de aquello que se quiere conocer.

El conocimiento tiene que ver con colocarse en la posición del otro. Este planteamiento es un desafío para el modo de conocimiento occidental que Viveiros de Castro (2013, p. 25) describe así:

[...] nuestro ideal de Ciencia se guía justamente por el valor de la objetividad: debemos ser capaces de especificar la parte subjetiva que entra en la visión del objeto y no confundir eso con la cosa en sí. Conocer, para nosotros, es des-subjetivar tanto como sea posible.

Des-subjetivar significa extraer la capacidad de agencia y la intención de todo lo que hay alrededor, considerarlo como un objeto para garantizar la posibilidad de manipulación y control. Al contrario, si nos colocamos en el esquema de pensamiento amerindio, la posibilidad de conocer pasa por subjetivar. En el texto que lee el espectador/a mientras va camino de la sala donde se encontrará con la piedra se sugiere un tipo de disposición en relación con ese planteamiento al advertirse: “[...] *posiblemente es un desafío / o un esfuerzo hacia algo / es ciertamente una decisión de implicarse / es dependiente de la posición en que se elige estar*” (Bianchi, 2019).

Bianchi trabaja considerando el desplazamiento conceptual amerindio que entiende la naturaleza como relación. La alteridad, en esta visión del mundo, es una posición que cambia dependiendo de la situación. La primera consecuencia para la antropología es asumir que “[...] la incompreensión de [...] realidades se debe a una genuina alteridad conceptual [...] que unas realidades no son relativas ni traducibles a otras, sino que constituyen otros mundos” (Holbraad en Carrithers et al., 2010 apud González-Abrisketa; Carro-Ripalda, 2016, p. 119).

Desde el lugar situado de una espectadora occidental, la potencia de la escena en cuanto campo de experimentación de mundos posibles pasa por la operación de subjetivar la piedra, por entrar en un mundo donde las piedras tienen alma. Ese mundo, en nuestro contexto, es accesible en el entorno del intercambio artístico y, para el público, se concreta en una experiencia sensorial e imaginativa.

Asumir este planteamiento y ponerlo en práctica como espectadora significó para mí entender que el trabajo plantea una interrupción, un esta-

do de suspensión, una forma de estar *hacia* como condición previa para hacer efectiva la potencia de la situación en su dimensión relacional.

La Invitación de *Hacia*

La convocatoria para asistir a la pieza consistía en una invitación por e-mail en la que había un calendario para anotarse y un texto que decía: *Esto no es un juego entre sujeto y objeto / tal vez sea una cooperación o un espacio para un encuentro o una decisión / es ciertamente una invitación.*

Esta invitación textual funcionaba en tres niveles: 1) ofreciendo una primera aproximación conceptual al marco de trabajo en el que la artista sitúa su propio trabajo, 2) anticipando algunas de las posibilidades de experimentar la pieza, 3) e imaginando un tipo concreto de audiencia para el trabajo, una capaz de sentirse apelada por las ideas de cooperación, encuentro y decisión.

En las operaciones de ese espectador o espectadora emancipada que Rancière (2010, p. 27) nos enseñó a reconocer, “[...] se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir”.

Esa simultaneidad en mantener un estado de interacción activo y a la vez ser conscientes de la manera en que elaboramos el sentido señala al público como determinante en la operación de dotar de sentido a esta pieza coreográfica.

Sostener el Suspense

La artista daba la bienvenida a un/a espectador/a por vez en un punto de encuentro cercano a una de las entradas del museo. No había ningún tipo de conversación previa, sencillamente una bienvenida y la indicación de bajar unas escaleras. En el primer tramo de escaleras, colgado en la pared, un texto de la creadora, más extenso (Figura 2), profundizaba en la explicación. El comienzo de ese texto decía: *esto no es una instalación/ es una invocación de la imaginación/ tal vez sea una invitación a la concreción/ tal vez sea una posible alteridad/ o un espacio para comprometerse.*

Este texto, al igual que el mensaje de la invitación que la artista enviaba por e-mail a cada persona del público, anunciaba algo que el público no sabía qué podría ser. Los textos componían un relato que funcionaba aplazando las certezas, multiplicando el imaginario de posibilidades y sosteniendo el suspense. La espectadora, el espectador, no sabía lo que iba a encontrar, pero ese algo-alguien que el texto anticipaba de forma ambigua y que supuestamente él o ella encontraría en algún lugar del camino, esa *posible alteridad* que se nombra, no es otra cosa que la oportunidad para una relación inédita.

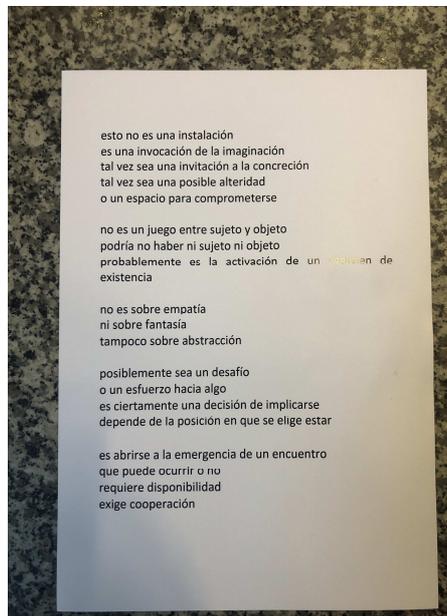


Figura 2 – Texto en la pared [Fotografía]. Foto: Paloma Bianchi (2019).
Fuente: Archivo de la artista.

Una flecha en la pared indicaba que había que girar hacia una esquina del espacio en dirección a un pequeño cuadrado de aproximadamente tres metros cuadrados que daba a una puerta de aluminio cerrada. Del techo colgaba un hilo que llevaba enganchados unos auriculares y un reproductor de sonido. La grabación del reproductor indicaba que se podían escuchar las pistas de audio en el orden y las veces que se quisiera y que se podía cruzar la puerta en el momento en que se deseara.

Al otro lado de la puerta había un espacio todavía más pequeño, en penumbra, iluminado por una lámpara colgada del techo y rodeada de un filtro de plástico negro que hacía caer un haz de luz muy tenue sobre la superficie de una piedra caliza. La piedra estaba sobre el suelo, tenía una for-

ma triangular irregular de aproximadamente 25 centímetros de largo, 15 de ancho y ocho de altura. Era suave, no muy grande, estaba sobre un suelo de granito.

La música que se escuchaba a través de los auriculares era una grabación binaural. Los ritmos binaurales son estímulos auditivos en frecuencias diferenciadas para cada oído. Las investigaciones sobre este tipo de sonidos en el ámbito de la psicofísica dicen que una escucha prolongada facilita “[...] la alteración de las ondas cerebrales y de los estados de conciencia” (González Velasco, 2013, p. 42). El sonido convocaba a una concentración de la atención para situar al público en un lugar de escucha e introspección.

Ser el Otro en los Propios Términos: la inconstancia del alma salvaje

Esa primera estrategia artística en *Hacia* (que relatamos en la sección anterior) coincide con uno de los principios metodológicos de la teoría que propone Viveiros de Castro, visto que comienza con la suspensión de las propias certezas. *Hacia* existe cuando ese espectador o espectadora emancipada se implica de manera reflexiva en la propuesta de relacionarse con una piedra. Esa implicación no puede ser unívoca, necesariamente pasa por la sensibilidad particular de cada persona del público. Planteo que en el ejercicio de suspensión de certezas puede aparecer lo inesperado de una relación y que este trabajo artístico se puede leer desde nociones del aparato conceptual del perspectivismo amerindio⁴.

La estrategia de suspensión del flujo de lo cotidiano y la interrupción de cualquier expectativa que anticipara el sentido de la experiencia se concretaron con el uso de textos que funcionaron como un juego de superposiciones con el que se sugiere la capacidad multidimensional de la experiencia. Los textos de carácter lúdico estaban dispuestos de manera que, a lo largo de la lectura, iban organizando una sucesión paradójica de posibilidades en la que cada línea amplificaba o contradecía la línea anterior. Este procedimiento despliega los sentidos hacia lo incierto y lo múltiple. Sugiero que esos textos se inspiran en lo que Viveiros de Castro (2018) llama *la inconstancia del alma salvaje* y que se refiere a las observaciones que, en su misión evangelizadora, los jesuitas hacían de las comunidades indígenas, que así como recibían y acataban las creencias y las normas de la religión colonizadora, también las dejaban de lado y regresaban a sus propias costumbres.

La ligereza del comportamiento amerindio, la capacidad de transitar entre universos de creencias dispares, resultaba sorprendente y molesta para los jesuitas, o al menos es así como aparece señalada en los textos de los religiosos que Viveiros de Castro cita como fuentes de su observación. Para el antropólogo, sin embargo, esa capacidad de tránsito de un *ethos* a otro, de un comportamiento a otro, constituye un elemento esencial para pensar la relación de los indígenas con la alteridad, con ese *otro* que, para los indios, eran los jesuitas. Viveiros de Castro (2018, p. 192) lo explica así: “[...] el problema entonces consiste en determinar el sentido de ese compuesto de volubilidad y obstinación [...], es comprender, en fin, el objeto de ese oscuro deseo de ser el otro, pero según sus propios términos, he aquí el misterio”.

Ser el otro según los propios términos es una aspiración que tiene sentido en una sociedad donde lo que tiene valor es la interacción y el intercambio más que el esfuerzo por preservar y sostener las propias costumbres, por mantener de la identidad⁵. La inconstancia como forma de interacción ocurre cuando se prioriza la relación por encima de la identidad. La relación de los pueblos indígenas con lo que desconocen pasa por una operación de subjetivación, por “[...] ser otro en los propios términos” (Viveiros de Castro, 2018, p. 192).

La Generación de Marcos

Hasta ahora he descrito dos de los procedimientos artísticos utilizados en la pieza *Hacia* relacionándolos con las ideas de Viveiros de Castro: el primero, la suspensión de las propias certezas como modo de aproximación metodológica en el que coinciden Bianchi y Viveiros de Castro; y el segundo, la multiplicidad de imaginarios que despliega el texto y que se conectan con la idea de la inconstancia del alma salvaje y con la dimensión relacional que esa idea trae consigo.

En esta pieza, Bianchi dirige la atención y los cuerpos del público usando unos elementos espaciales muy sencillos (Figura 3), pero que, sin embargo, son determinantes para inscribir la corporalidad de la audiencia en un estado de concentración que convoque las dimensiones sensorial e imaginativa.

El sociólogo Erving Goffman investigó sobre el modo en que nuestra experiencia se organiza a partir de construcciones de lo real que adquieren sentido al articularse unas con otras⁶. Un marco “[...] es un dispositivo cognitivo y práctico de atribución de sentidos, que rige la interpretación de una situación y el compromiso en esta situación, ya sea que se trate de la relación con otro o con la acción en sí misma” (Isaac, 1999, p. 63):



Figura 3 – Auriculares, móvil, cartel [Fotografía]. Foto: Paloma Bianchi (2019).
Fuente: Archivo de la artista.

Siguiendo con este planteamiento, *Hacia* organiza una disposición de elementos espaciales, sonoros y textuales que generan ese marco de posibilidad de interacción con la piedra. La pieza coreografía el movimiento y la disposición de los cuerpos del público llevándolos de una situación de incertidumbre y curiosidad a un lugar de escucha, atención e introspección, hacia un espacio protegido, íntimo y privado.

***Hacia* como Práctica de Subjetivación**

Este trabajo artístico apunta posibilidades de fuga en los modos de conocer y en las formas de relación proponiendo al espectador/a la interacción con una piedra. En la sociedad occidental, esa relación solo es viable en espacios que acogen experiencias sensoriales e imaginativas, como es el que se abre en el encuentro con una obra artística. La operación de subjetivar la piedra es singular, situada y parcial. Incluyo en el artículo la narración de mi experiencia como espectadora que da cuenta de cómo las dimensiones sensorial e imaginativa son espacios fértiles para buscar entrelazamientos de

sentidos y conexiones inéditas que expanden, desde lo particular y lo fragmentario, las posibilidades de relación con el mundo.

Me siento al lado de la piedra y me dan ganas de tocarla, acaricio su superficie y me doy cuenta de que está fría, es suave, pero irregular. La miro fijamente y me recuerda a la cabeza de un cordero, me imagino que, si estuviera en una cueva, sería un volumen ideal para representar un bisonte o alguno de los animales que se cazaban en la prehistoria. Cojo la piedra con las dos manos, pesa bastante; le doy la vuelta para observarla desde otra perspectiva y, en este movimiento que involucra el peso de la piedra y el movimiento de mi cuerpo sosteniéndola y girándola, me acuerdo de la película de vampiros de Jim Jarmusch, *Only lovers left alive* (2013). Los protagonistas de esta historia de amor que cruza el tiempo y el espacio tenían que llevar guantes para protegerse de la extrema sensibilidad de su sentido del tacto, porque, cuando se quitaban los guantes y tocaban algo, eran capaces de revivir el pasado completo de aquello que tocaban y su cuerpo vampírico era atravesado por una secuencia acelerada de imágenes que los dejaba exhaustos. El tacto vampírico convoca la sucesión de imágenes de un tiempo fantasma, de un tiempo contenido en lo inanimado. En el momento de sostener la piedra entre las manos imagino que, si fuera Tilda Swinton, la actriz vampira de Jarmusch, podría revivir la historia de la piedra a través de las imágenes de los lugares donde estuvo. Imagino que mis huesos piedra resuenan con esta piedra triangular. Sostengo la piedra entre las manos buscando desde el tacto esa resonancia con esta piedra concreta que he aprendido silente, pero que con la imaginación he poblado de matices y de historias. Dejo la piedra en el suelo en la posición que la encontré y decido salir. Cruzo la puerta y el espacio iluminado del afuera del museo. Salir a la luz es salir de la ficción. Dejo los auriculares en el gancho que cuelga y camino hacia la salida (Relato de Diana Delgado-Ureña, Madrid, 2019).

Este relato, al igual que otros testimonios que Bianchi recogió en conversaciones informales con el público, muestra un modo de interacción con la obra que reorganiza la situación “[...] por atribución de subjetividad o agencia a las ‘llamadas’ cosas” (Viveiros de Castro, 2013, p. 28). La operación de subjetivar la piedra para interactuar con ella coloca al espectador/a en una visión del mundo animista, la misma de los indios “[...] que creen que los animales, las plantas, hasta incluso las piedras, también tienen alma” (Viveiros de Castro, 2013, p. 26). Algunas personas sintieron afinidad con la quietud de la piedra, se hicieron pasar por piedra, otras experimentaron una emoción de rechazo, inventaron diálogos, reconstruyeron su pasado o inventaron su futuro.

La cuestión central es pensar el ejercicio de subjetivación como una práctica que ensaya el descentramiento de la hegemonía antropocéntrica. Como dice Tim Ingold (2015, p. 225, traducción mía): “[...] el animismo no trata de restaurar la agencia a las cosas; lo que intenta es traer las cosas de vuelta a la vida. Darnos espacio para respirar”⁷. La operación de subjetivar para conocer insiste en la dimensión relacional del conocimiento y también en la asunción de la capacidad de agencia e interacción de seres dotados de alma, como las piedras, que, en Occidente, consideramos ajenos a la posibilidad de intercambio más allá del contexto del arte.

Hacia como obra coreográfica apela a la dimensión corporal del público en sus dimensiones sensorial e imaginativa, en su capacidad de conocer mediante la operación de subjetivar. En este artículo he propuesto pensar la obra como una práctica de perspectivismo amerindio asociada a dos nociones centrales de esa teoría: la de considerar a todos los seres dotados de agencia para la relación y la que concibe el conocer como un proceso de subjetivación.

La interacción entre la práctica artística y la teoría antropológica tiene el valor de señalar aperturas para ensayar modos de intercambio que desde la dimensión corporal e imaginativa contribuyan a desnaturalizar las creencias que organizan las relaciones con el mundo circundante. El descentramiento de lo humano es una de las líneas de acción críticas con respecto a los presupuestos de la Modernidad que invita a refundar otras interacciones con lo que nos rodea. La coreografía tiene la capacidad de inscribir los cuerpos del público en una pauta de movimiento y atención que genera estados de apertura sensorial. Es desde esas posiciones desplazadas que resuenan en el cuerpo y la imaginación del público que se ensayan otras formas de relación.

Notas

- ¹ Paloma Bianchi es docente, investigadora, bailarina y coreógrafa profesional. Es licenciada en la especialidad de Performance de los Estudios de la Facultad de Comunicación de las Artes del Cuerpo de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo – PUC-SP. Los intereses de su investigación doctoral se vinculan

con la noción de perspectivismo en Viveiros de Castro y el pensamiento amerindio de Ailton Krenak y Daví Kopenawa.

- ² Se trata de una audiencia sectorial de entre 20 y 60 años aproximadamente que reúne a jóvenes artistas, artistas profesionales de mayor trayectoria, junto con investigadoras/es y personas interesadas en prácticas artísticas contemporáneas con formación en artes, humanidades, ciencias sociales y arquitectura.
- ³ Comentarios de Paloma Bianchi en una entrevista sobre el trabajo realizada el 9 de octubre de 2019.
- ⁴ Una investigación cualitativa sobre la recepción de la obra que considerara variables sociológicas del público como raza, clase, género y procedencia geográfica podría aportar, a partir de testimonios, una consideración más amplia sobre si la pieza consigue (o no) hacer tambalear la tradición moderna/colonial. En todo caso, esa indagación queda fuera del objeto de este artículo, que propone una lectura de los procedimientos artísticos de la obra desde las nociones del perspectivismo amerindio a partir de mi experiencia como espectadora tomando en cuenta los intereses de investigación de la artista.
- ⁵ Viveiros de Castro hace suyas las preguntas del antropólogo norteamericano James Clifford cuando dice: “¿Qué cambia cuando el sujeto de la ‘historia’ ya no es occidental? ¿Cómo se presentan las historias de contacto, resistencia y asimilación desde el punto de vista de grupos en los que el intercambio, antes que la identidad, es el valor fundamental a sostener?” (Clifford, 1988, p. 344, traducción mía). En el original en inglés: “What changes when the subject of ‘history’ is no longer Western? How do stories of contact, resistance, and assimilation appear from the standpoint of groups in which exchange rather than identity is the fundamental value to be sustained?”
- ⁶ Esta noción de la superposición de marcos que estructuran la experiencia señala que la realidad que vivimos se construye en un acuerdo social, en un acuerdo dinámico donde parte de los límites son heredados y parte se van actualizando en el tiempo. Esta noción, trabajada en seminarios de investigación con el profesor José A. Sánchez, ayuda a pensar cómo en un espacio compartido se genera una definición común de lo que es la realidad, pero también cómo ese real puede cambiar, coincidiendo con que los marcos también se transforman, se desplazan, se quiebran y se vuelven a levantar.

- ⁷ En el original: “Animism is not about restoring agency to objects; it is about bringing things back to life. It gives us room to breathe” (Ingold, 2015, p. 225).

Referencias

- ABDERHALDEN, Rolf. ¿Artes vivas?. In: RODRÍGUEZ, Marta (ed.). **Mapa Teatro: el escenario expandido**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018. P. 707-716.
- CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture: twentieth century ethnography, literature, and art**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- FEDERICI, Silvia. **Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- GONZÁLEZ VELASCO, Pedro Miguel. **Influencia de la estimulación sonora binaural en la generación de ondas cerebrales: estudio electroencefalográfico**. 2013. Tesis (Doctorado en Neurociencia) – Universidad Complutense, Madrid, 2013.
- GONZÁLEZ-ABRISKETA, Olatz; CARRO-RIPALDA, Susana. La apertura ontológica de la antropología contemporánea. **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, Cambridge, v. 71, n. 1, ene./jun. 2016.
- ISAAC, Joseph. **Erving Goffman y la microsociología**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- INGOLD, Tim. Being alive to a world without objects. In: HARVEY, Graham (ed.). **The Handbook of Contemporary Animism**. London: Routledge, 2015. P. 213-225.
- RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- REED, Patricia. Logic and Fiction: notes on finance and the power of recursivity. In: NEIDICH, Warren (ed.). **The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: part two**. Berlin: Archive Books, 2014. P. 87.
- ROSA, Hartmurt. **Resonancia: una sociología de la relación con el mundo**. Madrid: Katz, 2019.
- RUIZ SERNA, Daniel; DEL CAIRO, Carlos. Los debates del giro ontológico en torno al naturalismo moderno. **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá, n. 55, p. 193-204, ene./mar. 2016.



VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Caníbales**. Buenos Aires: Katz, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **La mirada del Jaguar**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. El nativo relativo. **Avá: Revista de Antropología**, Misiones, n. 29, p. 29-69, dic. 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **La inconstancia del alma salvaje**. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2018.

Diana Delgado-Ureña Díez es Doctoranda en Universidad de Zaragoza. Coordinadora en Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Castilla La Mancha. Investigadora asociada ARTEA. Grupo de Investigación y Creación Escénica.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2693-316X>

E-mail: dianadelgadou@gmail.com

Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez, también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 30 de abril de 2020

Aceptado el 20 de octubre de 2020

Editor a cargo: Ana Sabrina Mora

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.