



# WE DANCE, YOU MEAN

## Un proyecto colectivo

### sobre nuestra

### capacidad de bailar

Jordi Pallarès, 2021

Parfraseando el libro de Conde-Salazar<sup>1</sup>, probablemente, la danza sea el arte del futuro y la coreografía una nueva estrategia de ocupación para exponer(se) y decir. Una disciplina emancipadora vinculada al cuerpo y al espacio que ha dejado de ser objeto pasivo de la mirada de los demás para pasar a provocar devoluciones que nos obligan, en cierto modo, a resignificarnos como individuos en aquello que hacemos y/o dejamos de hacer. Pero cuando el baile cesa, ocurren también cosas. Nuestro organismo continúa moviéndose porque el no-movimiento es también movimiento. Escuchémoslo. De cerca. Sin preservar ni blindar distancias. Inmóviles. No tomar esa distancia y tomarla nos sitúa también como espectadores. Permitámonos, en algún momento, recuperar de nuevo el contacto sin respetar el aire. Hagamos que el cuerpo camine hacia otras dimensiones, que deje de ser exento —quizá— y explore también el suelo de la pared. Como un roce vertical. Como un cambio de ritmo inesperado. O, casi mejor, al ritmo de las pausas de las dispositivas proyectadas de Lucy<sup>2</sup>. Esos momentos que dan visibilidad al polvillo circundante que hay entre cualquiera de nosotros.

Independientemente del formato, me gusta la narrativa de ficción de quienes se dedican a la investigación. Quizá a eso también le podríamos llamar práctica artística. *I See/You Mean* son dos acciones interrelacionadas. Una pareja de verbos entre los que se presupone una relación lógica. Como una orden que nadie cuestiona ni discute. Unos roles en los que alguien hace una cosa y otro alguien hace otra en relación a la primera. También presupone una cierta sumisión en tanto que la persona que decide mirar es la misma que decide que la otra interprete (se limite a significar) lo que esta ve. Quizá en un momento en el que expresamos nuestras emociones a través de un limitado

alfabeto de caras y gestos, no nos sorprenda en absoluto el orden en el que se escriben esas dos acciones. El excesivo peso de las imágenes hoy en la esfera pública valida esa jerarquía. Sin duda, decidir autoadjudicarse la acción de ver, a la vez que adjudicar al otro el hecho de interpretar fue, en su momento, una pequeña gran revolución. Un gesto que quiso romper la sostenida relación de poder en el contexto de los setenta en el que la palabra no solo era propiedad de los hombres sino que, además, estaba por encima de las imágenes. Una significación perversa que siempre se le ha adjudicado a la crítica de arte sobre aquello que ha ordenado a través del lenguaje.

*I See/You Mean* es la novela de alguien que habla desde la experiencia y el posicionamiento críticos. Una voz acostumbrada a interpretar lo que, sobre todo, otros seres masculinos han narrado y han reflejado desde sus propios artificios artísticos y personales. Bajo varios registros, *I See/You mean* refleja también los modos con los que nos relacionamos e interactuamos. Inevitables y necesarias relaciones de poder en las que alguien empieza / actúa / propone / dispara y otros u otras reciben / responden / reaccionan / disponen / acogen para luego elaborar su devolución e intercambiar roles. Acción-reacción. No estoy hablando de seducción, sino de espacios a ocupar —quizá ignotos en nuestra práctica personal— o a reconquistar. Para empezar, el propio. Acciones y cuerpos que llevan a cabo un comprometido cometido coreográfico e interpretativo. Relaciones que, en definitiva, necesitamos establecer con lo que nos rodea. Sin duda alguna, práctica artística. De ahí que *I See/You Mean* sea, quizá, una suerte de *artist novel* (el concepto /libro de artista/ fue rechazado por la propia autora en su momento por el mero hecho de considerarse escritora).

---

1. CONDE-SALAZAR, J. (2018). *La danza del futuro*. Ed. Continta me tienes. Madrid.

2. Alusión a *I See/You Mean* — novela de Lucy R. Lippard de 1979, editada en castellano por Cosonni en 2016— y a la fotografía en blanco y negro de Gioia Timpanelli impresa en la versión del libro en castellano. En ella se ve a la autora ensimismada con una camisa a rayas de cuello mao y con medio cuerpo visiblemente apoyado en su lado izquierdo. Se trata del interior de un apartamento en el que predomina el blanco en las paredes y las puertas. La perspectiva de la foto muestra un rectángulo horizontal oscuro sobre la pared lateral visible, muy cerca de lo que parece un proyector de diapositivas apoyado sobre una mesa.

Según Paloma Checa-Gismero —traductora del texto en español—, *Yo veo/tú significas* es también una biografía de ficción sobre un grupo de amigos. Escrita, en parte, en la costa almeriense durante los últimos años del gobierno del Francisco Franco, Lucy R. Lippard finaliza este texto en 1972 y lo publica en Los Ángeles en la editorial feminista Chrysalis en 1977. Porque hay que matizar entre cuándo un trabajo se da por finalizado (¿lo está realmente?) y cuándo este decide exhibirse y compartirse como cualquier creación que pasa a “escena”. Ese momento que, tras el debido tiempo de gestación, parece el adecuado para que algo tenga su visibilidad y devolución. Estoy hablando de investigación, compromiso y exposición. Esa cámara subjetiva que se mezcla con la objetiva y que decide prescindir de reglas y ortodoxias. Un plano secuencia que incluye gestos, afectos, desamores y experiencias de todo tipo en un margen temporal complejo de acotar. También los trabajos de los demás (las citas son *ex-corporis*<sup>3</sup>). En este caso, cinco años separan la producción de la publicación. Treinta y siete años después, Consonni decide sacar la primera edición en castellano con la complicidad de la autora, subrayando la vigencia del texto como relato que plantea entender de otros modos la práctica artística y sus artilugios estructurales, relacionales y representacionales. La novela es una puesta en escena en la que una serie de personajes aparentemente anónimos pero conocidos entre sí interactúan y evolucionan de acuerdo con sus circunstancias. Un baile ocasional e improvisado para sostenerse y pronunciarse.

**WE DANCE/YOU MEAN** es también un proyecto de ficción con una estructura escénica coral parecida a la del texto de Lippard. Un lugar necesario desde el que abordar la realidad, esta vez, explícitamente en primera persona del plural. Una inesperada coreografía a la que nuestro cuerpo no podrá resistirse, permitiendo exhibirnos, interpretar (nos) e invitar a seguir bailando.

Un proyecto en el que no repararemos en movernos y en reconocer el espacio a compartir como algo político que, a menudo, acaba generando objetos innecesariamente bellos como documentación de nuestro paso por ahí. Inmortalicemos cual fotografías esos movimientos creativos. Dispongámoslos para ser, a su vez, reconocidos, descritos y dotados de significado por otros cuerpos. Somos actores pero no por ello debemos mantener una distancia respecto al espectador. Ni siquiera con la representación misma en la medida en que esta se presenta como la escenificación de la idea del autor<sup>4</sup>. Intentemos, pues, que parezca menos espectacular. Más real. Quizá solo así se convierta en ficción de verdad. Sabemos que toda coreografía en un espacio expositivo acaba documentada mediante registros residuales del momento en el que realmente sucedió. Quizá en excesiva ficción de lo que fue. Procesos mediante cuerpos que, aun no estando, la acción y el movimiento de los cuales se intentan percibir presentes. En **We Dance...** no queremos que se deje de bailar. Hagamos que eso ocurra interpelando al público. Hagamos que este desee involucrarse en el espacio de la galería como algo imprescindible para saber lo que ahí ha sucedido. Un espectador dispuesto a moverse y a reinterpretar con su cuerpo aquello que aún sigue en danza. A crear discurso. Otro intérprete más para intervenciones que nunca serán iguales. “Esto es lo que quiere decir emancipación, desdibujar la oposición entre aquellos que miran y entre aquellos que actúan, entre aquellos que son individuos y aquellos que son miembros de un cuerpo colectivo<sup>5</sup>”.

Con el tiempo hacemos gestos que son atemporales. Una recopilación no-verbal nuestra que cambiamos cíclicamente. En la acción corporal de los mismos, ¿cuánto de eso responde a lo que estamos haciendo y cuánto es una reproducción de algo ocurrido anteriormente? La gestión de un proyecto artístico supone una gran recopilación de gestos no exclusivamente vinculados a lo que entendemos como producción material e intelectual. O, dicho de otro modo, la producción curatorial y la artística tienen mucho de afectivo en su proceso. Gestionamos información de todo tipo mediante movimientos de búsqueda, inquietud, entusiasmo, desconcierto, satisfacción, rechazo, retroceso, revisión, conexión, obsesión, oportunismo, reflexión, desconexión, pérdida, recopilación, lucidez... Todo ello transmitido y retroalimentado por la interpretación (corporal) de otros, y por el lugar en el que se le va a dar visibilidad. Su exposición.

---

3. Guiño al libro del mismo nombre de Volmir Cordeiro en el que reflexiona sobre su propio proceso creativo como investigador y coreógrafo, sobre los márgenes multidisciplinares de lo profesional y lo personal (Centre national de la danse. Pantin. 2019).

4. RANCIÈRE, J. (2008) *El espectador emancipado*. Traducción al español por Ed. Manantial. Buenos Aires. 2010.

5. RANCIÈRE, J (2008) *Opus cit.*

Primero entre los propios actores del proyecto, y luego por el público expectante (no solo receptor). En todo ese proceso, ¿escribimos o describimos? Presentamos y representamos ignorando creativamente los límites de todo ello, permitiendo que la propia ortodoxia investigativa no impida la reflexión interpersonal del propio proceso creativo. En **We Dance...**, alguien (¿el autor del proyecto?) inicia la recopilación de una documentación que va actualizándose con aportaciones y devoluciones en las que la gestión de la misma implica un movimiento en sí, así como la visión o la intuición de que otros cuerpos se muevan también al hacerlo. Un material más o menos histórico (del cual vemos un determinado registro interpretativo) en el que otros cuerpos dicen y se mueven como parte fundamental de un discurso, y movimientos a tiempo real del conocimiento y la reacción del mismo por parte de cada uno de los miembros del equipo mediante videollamadas y mensajes en las que el cuerpo está presente (a veces, también, ausente por momentos). Encuentros en los que todos acabamos siendo público de nosotros mismos. En el caso de utilizar un dispositivo móvil, podemos además desplazarnos literalmente por nuestros respectivos espacios y mostrarnos y seguir de otro modo en un plano secuencia subjetivo. De ahí que **WE DANCE/YOU MEAN** se plantee también como un ejercicio de mediación respecto a su gestión (y registro corporal) con el espacio y entre todos sus actores y actrices. También, por supuesto, en su puesta en escena, interpelando en esa dirección a otra parte actoral, el potencial público (venga como venga). De ahí también su voluntad en subrayar las escenografías íntimas de procesos singulares y colectivos, reivindicando la proximidad y la subjetividad en el acercamiento. En concebir el espacio como un lugar en el que exponerse y decir en un ejercicio constante de re-interpretación. Porque la propia práctica curatorial lo conlleva, porque al movernos generamos discurso una y otra vez allí donde estemos, y porque bailando provocamos también muchos modos y roles de abordar la realidad. Imaginemos, por un momento, la posible escena (¿se puede?) de su inauguración. *L'ouverture*. Las posibles convocatorias del público. Parece imposible saber y prever qué hará este y qué haremos con exactitud los y las que vayamos a bailar. Es más, ¿cómo discernir entre el grupo espectador y el grupo de bailarines cuando todos y todas entraremos en algún momento, nos moveremos, interactuaremos y, probablemente, cada cual se emancipará a su modo? Precisamente, el público

será un público si nuestra relación con el mismo es entre desconocidos<sup>6</sup> en un escenario en el que todo puede cambiar día tras día. Mis caderas, por ejemplo, podrían moverse en cualquiera de esos momentos, antes que cualquier otra parte de mí. Un hecho que suele asombrar a muchas personas pues el movimiento de la cadera para determinadas culturas va asociado al rol femenino y a estilos musicales especialmente desinhibidos (recuerdo haber leído en algún sitio durante los noventa que el house era una música de cadera, a diferencia de otros estilos como, por ejemplo, el techno o el hip-hop). De ahí también que determinadas comunidades gays y movimientos *queer* hayan “trabajado” su hiperfeminización, poniendo en valor esa parte del cuerpo en sus movimientos sincopados y en sus bailes reivindicativos, subculturales, populares, callejeros... políticos... originalmente pensados para espacios cerrados del propio ghetto o para determinados espacios públicos de la ciudad. El baile viene siendo, pues, un gran gesto de desobediencia civil. Al final, mover el cuerpo “diferente” a lo esperado no deja de responder a una mirada culturalmente heteronormativa que, aún hoy, sigue sin tolerar esa gestualidad corporal por parte de determinados cuerpos bailantes. El cuerpo social del baile. Para muchos, una exhibición pasiva para el regocijo y consumo visual de aquellos (y aquellas) que han pretendido y pretenden ejercer el dominio social con la mirada. Se trata de ver bailar. Una acción voyeur sobre la cual proyectar deseos, impotencias y latentes solidaridades. Y es que, de un lado o de otro, hemos bailado mucho. A la espera de entrar en escena y con la mirada fija en esos otros movimientos que se dan en “la pista”, todo se reduce a una toma de decisiones. Desde la grada o en la pista, moverse supone formar parte de un discurso colectivo no escrito.

---

6. Alusión al texto de Michael Warner “Públicos y contrapúblicos”. UAB/MACBA. 2008.

(...) La cadera (y mi cintura) liberaría mi torso y, acto seguido, mis brazos. Independientes todos aunque sabiendo los unos de los otros. Me enorgullezco, en ese punto, de poder coordinar y llevar el ritmo de cualquier canción con tan solo ligeros meneos de cadera y hombros, sin necesidad de mover el resto del cuerpo ni de desplazarme mientras lo hago. Una larga y explícita tradición familiar me avala. Sin ni siquiera pensarlo, pongo brazo y antebrazo en ángulo recto con la mano hacia arriba, virando mi brazo (y a su vez mi torso) hacia un lado y posicionándome espacialmente hacia ese lado y con el eje visual en otra dirección respecto a la inicial. Simples movimientos que responden, por una parte, al archivo de mis bailes bailados y observados y, por otra, a una cierta dosis de improvisación creativa. Si la misma angulación la realizo hacia abajo, mi antebrazo queda suspendido y puede llegar a moverse en rotación cual aguja de reloj que (también) baila sin poder fijar el tiempo. Suelo levantar también los brazos, desinhibiéndome con los ojos cerrados. A veces —y eso es una postura que también realizo en otras circunstancias para relajarme—, vuelvo a retomar ese ángulo recto en cualquiera de mis brazos levantados, apoyando el antebrazo sobre mi cabeza y dejando caer libremente la mano. Probablemente, otra postura corporal que recuerda al género del retrato femenino en el que el retratista-hombre hacía colocar así uno o ambos brazos de la mujer para dejar descubiertos sus pechos en una situación -digamos- de desvergüenza que podría malinterpretarse y traducirse como de cierta disponibilidad. Una versión de la misma sería acariciándose ligeramente el pelo. Sin duda, ambas posturas sensuales y codificadas también como femeninas. Sin perder el balanceo, también me gusta levantar los respectivos hombros alternados al ritmo del mismo, y dejando los brazos caídos para que, por sí mismos, se dejen arrastrar por todo el movimiento corporal. Al mismo tiempo, mi cabeza se ladea lentamente

hacia el lado contrario del balanceo. *Honey Void-Polo*. Si estoy solo y me vengo arriba, puedo incluso interactuar con el espacio, no simplemente invadiéndolo a consciencia sino alternando mis movimientos corporales exentos con apoyos puntuales y consentidos en la pared o en algún mueble de mi altura. Un autoimpulso que me lleva a retomar el espacio y el ritmo, por consiguiente, en mi propio cuerpo. Como si de una nueva escena de la misma secuencia se tratara. En esos intervalos, pienso músicas (con imágenes) para seguir linkando y provocar, en la medida de lo posible, que el mío no sea el único baile.

WE DANCE/YOU MEAN presenta a nueve de artistas de lenguaje diverso, de gran capacidad escenográfica y locativa, conscientes y dispuestos a sacar partido a su potencial corporal. Personas de acción. De ahí que, igual que la danza hizo en su momento, la consigna sea invadir la horizontalidad y la tolerancia artística. Acercarse al otro o a lo que el otro hace sin pudor ni temor alguno. Salir de la pared y/o de lo vertical como un reto orgánico a abordar desde cada una de las singularidades y como masa corporal colectiva en acción que somos. Trabajar de acuerdo con el espacio, lo que allí ocurra y la proactividad de un público nunca ignorado para el cual se va a bailar. Si la rigidez irrumpe, habrá que trabajar la cadera y desestabilizarse consentidamente. Tocarse, si es preciso. Con uno mismo y con el otro. Sentirse afectados. Porque la pista de baile nunca ha dejado de ser un espacio háptico de (auto)representación horizontal en la que el contacto —visual y corporal— se asume como parte de un código de presencialidad. Una “pista” que se adivina como un registro de emancipación, un collage relacional, un lugar de expresión y de afectividad en el que todos y todas podemos coreografiar y reinterpretarnos. Porque el lenguaje no son las palabras. Tal vez, pues, acabe siendo el público quien diga ANBYVI! (*Ahora Nosotras Bailamos Y Vosotras Interpretáis*) y el ritual se retome desde otra dirección. Esa en la que todos somos espectadores y cualquiera es susceptible de empoderarse interpelando al Otro en un acto de provocación que lo decodifique. Imaginando a ese otro ser en su solo frente al nuestro, y tocándonos en la distancia en la medida que nos hacemos visibles a su mirada. Aplaudámonos por ello.