



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Körper de Sasha Waltz & Guest,
una mirada al cuerpo como archivo
y su tránsito de la memoria corporal a la colectiva.

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
BERENICE REYES JURADO

TUTOR PRINCIPAL
DRA. DIDANWY KENT TREJO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TUTORES
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
ENES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MEXICO, MARZO, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***Körper* de Sasha Waltz & Guest, una mirada al cuerpo como archivo y su tránsito de la memoria corporal a la colectiva.**

Índice

Introducción	3
Habitar el cuerpo	7
Körper y sus resonancias corpóreas	12
Tensiones y distensiones: Musculares, espaciales e históricas.	23
Apuntes sobre el teatro posdramático	33
El cuerpo como archivo	39
De la memoria corporal a la memoria colectiva en Körper	42
Materialidades de la condición humana en los centros de trabajo forzado	47
Conclusiones	54
Bibliografía	56

Introducción

“El cuerpo se convierte, al mismo tiempo,
en un portador de signos por excelencia¹.”

Hans-Thies Lehmann.

La intención de realizar una investigación del cuerpo humano y sus posibilidades artísticas e históricas desde el ámbito de la Historia del arte responde a un interés personal por demostrar que el cuerpo es archivo que expresa y como tal produce conocimiento, de la misma manera que un objeto o artefacto histórico puede responder a preguntas específicas que ayudan a situarnos como sociedad. La diferencia entre ellos radica en que el cuerpo además de producir conocimiento histórico, geográfico o demás ramas científicas, el cuerpo puede responder preguntas desde la metafísica, desde lo sensible, desde lo humano. En esta misma dirección, considero que el cuerpo, tiene repuesta a preguntas sociales y hechos históricos que nos ayudan a comprender acciones y actitudes de nuestra civilización.

En consecuencia, resulta fértil y productivo analizar la pieza *Körper* de Sasha Waltz & Guest, en la cual el núcleo central se desarrolla en base al cuerpo. Por lo tanto, es justamente en esta pieza donde se puede observar claramente cómo el cuerpo tiene la capacidad enfrentarse a situaciones históricas importantes y convertirse en un archivo vivo. Además, estudiar esta pieza, permite revisar los aportes creativos y coreográficos como un ejercicio reflexivo sobre el cuerpo y su pertinencia en la actualidad. La pieza se titula *Körper*; a partir de esta pieza busco comprobar la hipótesis planteada en este trabajo: el discurso artístico que tiene el cuerpo en la obra *Körper* puede interpretarse como un archivo vivo.

¹ Hans-Thies Lehmann, *Teatro Posdramático* (México: Paso de gato, 2013), 348.

Körper, que en alemán significa cuerpo, se presentó en Berlín en el año 2000 y surge de un montaje en el Museo Judío de Berlín, Waltz construye la pieza como un diálogo entre arquitectura y cuerpo, debido a que los bailarines se confrontan ante el edificio y su historia. Es importante mencionar que el edificio empezó su construcción un año antes, es decir en 1999. El arquitecto que estuvo a cargo fue Daniel Libeskind, un judío-polaco que tenía la firme intención de que el edificio mostrara el vacío de los cuerpos desaparecidos durante el Holocausto, sobre ello, hablaremos con más detalle más adelante.

Es importante mencionar, que es justamente la pieza *Körper* la que inicia con lo que se después se convierte en una trilogía que busca reflexionar sobre el cuerpo. Esta trilogía se compone por *Körper*, *nobody* y *S*. De esta forma, *nobody* reflexiona sobre el vacío que existe cuando no hay un cuerpo, temas como la muerte, el cuerpo deshabitado o las ausencias, se van desarrollando en la obra. Por otro lado, la pieza *S* se desarrolla teniendo como eje la búsqueda sobre la sensualidad y sexualidad en el cuerpo. *Körper*, por el contrario, se muestra como un ejercicio entre lo teórico y lo coreográfico, en el que el cuerpo se visibiliza desde su materialidad y su valor económico, histórico, político y cultural.

En este ensayo busco problematizar sobre el cuerpo, conocer sus límites y posibilidades creativas como elemento sensible e histórico. Por lo cual analizo cómo se construye la obra *Körper*, qué elementos artísticos produce, cuál es su pertinencia en la discusión artística actual y cómo se aborda el cuerpo en la pieza coreográfica. Conjuntamente problematizo sobre el cuerpo y su posibilidad como registro histórico o memoria colectiva, con lo cual puedo argumentar la capacidad que tiene el cuerpo para archivar y ser archivo.

Así mismo, encuentro en la pieza *Körper* marcas y rastros corpóreos que se pueden leer

como una reflexión del holocausto. De esta forma debato la idea de materialidad de un cuerpo, en un sentido tangible y anatómico; conjuntamente cuestiono la condición humana, la individualidad y el devenir histórico. En otras palabras, el ensayo busca explorar la memoria histórica que se puede advertir en la historia de los cuerpos que estuvieron en un campo de concentración cuya evocación se puede observar en la pieza de manera sutil, en la pieza de *Körper* como parte de sus propuestas estéticas.

Para construir este ensayo trabajé con la idea de que la memoria colectiva es una manifestación construida por los recuerdos corpóreos que se construyen individualmente, en este sentido vale la pena hacer referencia al pensamiento de Gaston Bachelard, que desde sus planteamientos filosóficos y sus estudios sobre la imaginación apunta que al igual que los recuerdos corpóreos; que propongo en este trabajo, son procesos del alma que no puede ser analizados desde el pensamiento estrictamente racional y que se construyen mediante la evocación de una imagen. Bachelard lo reflexiona cuando menciona los cajones y armarios. Aquellos objetos (o en nuestro estudio, cuerpos) que pueden contar historias, pero que se encuentran contenidos, guardados, y donde la memoria de la cual son portadores es mucho más fuerte, puesto que se busca resguardar aquello que se considera importante. Sin embargo, el cuerpo además ofrece la posibilidad de que los recuerdos corpóreos se conviertan en rastros/rasgos hereditarios y se vayan acumulando en la memoria muscular del individuo².

Por tanto, propongo una pequeña cartografía de ciertos gestos corporales emanados de imágenes extraídas que muestran a los cuerpos durante sus trabajos forzados dentro del campo

² Gaston Bachelard, “III. El cajón, los cofres y los armarios” en *La poética del espacio*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2012). Edición digital.

de concentración en Dachau, Alemania. Esta relación que establezco entre las imágenes y los gestos corporales encontrados en la pieza *Körper* responden a una decisión intuitiva personal a partir de la observación in situ de la obra. De tal forma que este ensayo es un ejercicio que buscó cartografiar el tránsito que surge de la memoria individual a la colectiva y los recuerdos corpóreos que se generan.

Habitar el cuerpo

Abordar una pieza de danza contemporánea como *Körper* de Sasha Waltz resultó un reto por las dificultades teóricas, históricas, metodológicas, geográficas y por supuesto los lenguajes implicados en una obra como ésta. Afortunadamente obtuve un apoyo del PAEP gracias a la coordinación de el posgrado en Historia del Arte, por lo que tuve la posibilidad de asistir a las funciones de la obra que se representó en Berlín los días 6, 7, 8 y 9 de Diciembre de 2018 en la *Haus Der Berliner Festspiele*.

Asistir a las funciones de la obra, fue vital para el desarrollo de mi investigación, puesto que mi intención era captar esos procesos y gestos corporales que únicamente se podían cartografiar con el cuerpo propio y las sensaciones que se producían dentro. Por tanto, había que poner y exponer el cuerpo como laboratorio de autopercepción. Apreciar la obra in situ además de resultar cautivador y fascinante, fue sobre todo, fructífero y fértil para poder plantear preguntas específicas que quería resolver; estar en el teatro y compartir el mismo espacio que los bailarines indudablemente hizo que interiorizara en mi propio cuerpo la obra, y por supuesto, las preguntas e ideas que surgieron en ese momento, nacieron en gran medida de la interpretación propia que sucedió en esos días que puede asistir a las funciones. Ejemplo de ello, fue darme cuenta de la relación del cuerpo en la historia de ese país.

Körper se presentó por primera vez en 2000. Tuve la fortuna de presenciarla 18 años más tarde, debido a que la compañía cumplió 25 años y como celebración decidieron presentar la pieza, ya que es una de sus obras más icónicas. Al asistir a las funciones escogí asientos colocados en distintos puntos del espacio para así tener una visión mucho más amplia. El primero fue

en las primeras filas, al siguiente día en el segundo piso entre sus primeras filas, al tercer día en un asiento intermedio en planta baja y por último en el segundo piso en las últimas filas. Cada función, me permitía ver nuevos ángulos y ver reacciones del público de manera distinta. Desde un inicio tuve la sensación de que en planta baja el público era más participativo y receptivo, sobre todo en el área central, los cuerpos aunque estaban sentados reaccionaban más a los estímulos de la obra, por ejemplo, mas de uno salto sobre su asiento al observar la caída de la tarima o cuando aparecen los cuerpos amorfos compuestos por dos bailarines. En el segundo nivel, el público era más distante, y estaba en un papel más contemplativo que participativo. La distancia, por supuesto era mayor que en planta baja y eso impacta directamente en que la recepción de las energías de los bailarines.

Anteriormente había visto la obra en video en su estreno. El video es un trabajo en conjunto de Sasha Waltz, en la parte coreografía, Jörg Jeshel y Brigitte Kramer en el área audiovisual. Una de mis primeras inquietudes era ver cómo resolverían la secuencia inicial en que los bailarines semidesnudos con telas vaporosas se apropiaban del espacio y el público cruzaba el escenario antes de llegar a su asiento, esta secuencia inicial se adecuaba muy bien a la obra, por que le aportaba características performaticas que se lograban desarrollar gracias a la naturaleza del museo. Cuando estuve en Berlín, en la primera función, me sorprendí al ver que esta secuencia había sido sustituida por un juego coreográfico previo entre algunos bailarines de la obra, este juego consistía en acciones con caídas y recuperaciones. Sin duda, la dinámica era interesante pero, el tener como preámbulo el video en su versión original que mostraba la interacción entre los cuerpos de los bailarines y el público, me hizo querer conocer con más cercanía los cuerpos y las posiciones de los bailarines para observar como cada músculo tiene su propia his-

toria.

La obra con todo y el preámbulo inicial tuvo una duración de una hora y media, y en mi experiencia fue sorprendente enfrentarme al cuerpo de los bailarines, algunos ya para mí familiares puesto que también habían sido participes en su primera función. Observar sus cuerpos cambiantes y el transcurrir del tiempo sobre su musculatura, su cabello e incluso el cambio de gestos y facciones, me hizo pensar en lo orgánico que es el cuerpo. Me encontré frente al bailarín en acción y habitando un espacio que deja correr las memorias por su cuerpo, y que permite que la obra se consuma dentro de la piel llegando a cada músculo. Tal es el caso de Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola, quien participo en la primera función de *Körper*, y que ahora su cuerpo se muestra mucho más introspectivo, los años han recorrido su abdomen, su piel ya no tiene la misma elasticidad y en general es en su cuerpo donde podemos ver el tránsito de 18 años que la obra ha caminado y se ha transformado para adecuarse a diferentes espacios. También es el caso de Luc Dunberry, que se observa mucho más maduro y con un estilo dancístico más consolidado y estudiado que en la primera función de *Körper*.

Después de ver la obra en *Haus Der Berliner Festspiele*, regresé a México con mas preguntas y con una necesidad de abordar la obra desde una investigación participativa. Fue así como nació la idea de conectar la pieza con un momento histórico tan importante en Alemania, la Segunda Guerra Mundial. La conexión entre la pieza de Sasha Waltz y el Holocausto surgió del hecho de que la pieza haya sido desarrollada en sus inicios en el marco del museo, puesto que en sus primeros meses los bailarines trabajaron la coreografía como un diálogo arquitectónico con el Museo Judío de Berlín y gracias a este dialogo entre los cuerpos de los bailarines y el edificio, la obra posibilita una lectura del pasado judío y del pueblo alemán. Los bailarines y Sasha Waltz

re-construyen una memoria colectiva que se transmite en el gesto, en posturas corporales, en la forma de hablar y hasta en los movimientos o acciones coreográficas que realizan durante la obra.

Posteriormente regresé a Alemania, gracias a la beca de movilidad de CONACYT, pero esta vez para investigar sobre las corporalidades que se desarrollaron durante los trabajos forzados en los campos de concentración. Visité en varias ocasiones el campo de concentración de *Dachau*, el cual me produjo sensaciones fuertes en el cuerpo. Indudablemente ver con ojos propios cómo eran los espacios donde vivieron los prisioneros, me hizo entender cómo el cuerpo puede deformarse o adoptar posturas incómodas. Escogí basar mi estudio en el Campo de concentración de *Dachau* porque fue el primer campo de concentración nazi y por haber sido el que se utilizó como modelo y prototipo para otros campos de concentración. Asimismo, porque actualmente funciona como museo de sitio, y la exposición permanente ofrece información que detalla procesos y desarrollos dentro del mismo.

Dachau está al sur de Alemania, en una pequeña ciudad que lleva el mismo nombre. Perteneció al estado de Baviera y se encuentra a 30km de la ciudad de Múnich. El campo de concentración se estableció en lo que anteriormente había sido una fábrica de municiones y pólvora. El campamento inicialmente estuvo bajo el mando de la policía del estado de Baviera y el primer transporte de prisioneros llegó el 22 de Marzo de 1933. Fue el único que estuvo activo durante los doce años de gobierno nazi³.

Dachau inició actividades como un campo de trabajo para prisioneros, pero con el tiem-

³ Barbara Distel, *The Dachau Concentration Camp, 1933 to 1945. Text- and photo documents from the exhibition, with CD*. (Alemania: Comité Internacional de Dachau, 2005), 60.

po también se volvió un campo de exterminio. El campo de concentración tuvo gran diversidad entre sus prisioneros, en un inicio recibió comunistas alemanes y a los socialdemócratas, después a políticos de partidos del centro político y eventualmente también recibió religiosos, particularmente de los testigos de Jehová; inmigrantes, homosexuales, judíos y todo aquel que se opusiera al régimen.

Conocer *Dachau* fue una experiencia excepcional. La primera vez, por ejemplo, me quede sin poder hablar por al menos 3 horas y recuerdo que el caminar o el sentar me producía un dolor interior como si un fuego me recorriera por dentro que hacía que el ejecutar esas acciones doliera muscularmente. Con el tiempo fui dominando el cuerpo y dándole paso a la razón para poder observar más objetivamente los otros cuerpos.

Estar en *Dachau* ayudó a identificar posturas corpóreas de los prisioneros que se dieron a partir de los trabajos forzados en los campos de concentración que pude identificar en la pieza *Körper* como reflexiones posteriores hacia los cuerpos del Holocausto, a ese pasado que aún sigue vivo en los cuerpos. Con esto, alimente mis propósitos investigativos y pude formular la hipótesis de cómo el cuerpo puede ser tratado como archivo y memoria, lo que derivó en un especial interés por perseguir el tránsito que surge de la memoria corporal a la colectiva.

***Körper* y sus resonancias corpóreas**

Körper fue realizada en 2000 y con ella abrió la trilogía *Körper*, *S* y *noBody* que reflexiona sobre el cuerpo humano, su materialidad y los aspectos de la mortalidad. Sasha Waltz, nació en 1963 en Karlsruhe una ciudad al sur de Alemania que pertenece al estado Baden-Württemberg. Inició sus estudios en danza a los 5 años, en su ciudad natal con Waltraud Kornhass, quien fue discípula de Mary Wigman⁴. Cuando termino sus estudios básicos, Waltz se mudó a Amsterdam y ahí ingreso en la School For New Dance Development y después continuo sus estudios en Nueva York, donde además trabajo como bailarina para Pooh Kaye, Yoshiko Chuma y School of Hard Knocks y Lisa Kraus. En 1993 fundó la compañía Sasha Waltz & Guest en colaboración con Jochen Sanding.

Los padres de Sasha Waltz se desenvuelven dentro del mundo artístico, puesto que su padre es arquitecto y su madre es curadora. Durante su estancia en Nueva York colaboró con grandes artistas como Tristan Honsinger, Frans Poelstra, Mark N Tompkins y el venezolano David Zambrano⁵. Actualmente dirige el Ballet Estatal de Berlín⁶ junto con Johannes Ohman y continua con sus actividades dentro de su compañía Sasha Waltz & Guest.

Waltz se desarrolló como coreógrafa independiente en distintos recintos, pero es justamente con la pieza *Körper* con la que debutó como directora de la Schaubühne am Lehniner Platz. Esta obra a diferencia de otras piezas coreográficas no busca realizar únicamente secuen-

⁴ Mary Wigman. Coreógrafa y bailarina alemana, pionera de la danza expresionista. Estudió con Rudolf von Laban. Construyó coreografías sin música. Su técnica se basa en un principio de tensión-relajación.

⁵ David Zambrano. Coreógrafo venezolano que vivió durante 15 años en Nueva York, Durante ese tiempo tuvo un accidente que no le permitió caminar por un tiempo, encontró en la danza una terapia para fortalecer muscularmente y con esto construyó las técnicas “flying low” y “passing through”. Actualmente desarrolla su trabajo entre Ámsterdam y Bruselas.

⁶ El Staatsballett Berlin, es una de las compañías de danza más grandes del mundo y actualmente cuenta con 90 bailarines.

cias de ejercicios físicos que tengan como objetivo mostrar el virtuosismo de los bailarines; *Körper* por el contrario se muestra como un ejercicio que ante todo busca explorar el cuerpo y su condición humana. Es importante mencionar que en *Körper* no hay narrativa en un sentido tradicional, Sasha Waltz decide seguir las propuestas de la Judson Church⁷ al construir su trabajo a partir de lo abstracto.

Körper abre la posibilidad de aproximarse a ella desde distintas miradas, por ejemplo, dentro de las perspectivas intermediales, Irina O. Rajewsky⁸, busca la problematización del medio, realizando un análisis de la escena inicial de la obra en la que los bailarines uno a uno van entrando a un panel con un vidrio al frente, en el que se van acomodando cuerpo a cuerpo y en ese tránsito hacen pequeños movimientos, Rajewsky identifica en estos movimientos una referencia intermedial en la que los modos de representación se expanden tanto que hacen que el medio al que se hace referencia, en este caso a la pintura, cobre nuevas dimensiones. El espectador, por tanto, está experimentando los movimientos de los bailarines como una pintura viva. Rajewsky lo asemeja a un cuadro manierista y con esto navega sobre la posibilidad de la transmedialidad entre pintura y danza.

Körper plantea una descodificación del movimiento y una construcción de una nueva corporalidad. Estudiarla permite teorizar sobre conceptos como el cuerpo, la danza y cómo lo mencionaremos más adelante su vínculo con los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Es importante mencionar que los cuerpos en la obra de Sasha Waltz están dia-

⁷ La Judson Church o también conocidos como Judson Dance Theatre fue un colectivo de bailarines, compositores y artistas visuales que actuaron en Judson Memorial Church en Greenwich Village, Manhattan, Nueva York, entre 1962 y 1964. Los artistas involucrados rechazaron la práctica de la danza moderna, de esta manera fueron los precursores los preceptos de la danza posmoderna.

⁸ Irina O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. (Canadá: Érudit N.6, 2005), 57.

logando con nuestro presente y hacen referencia directa a la memoria colectiva que se forma en el cuerpo.

Partiendo de la posibilidad de que el cuerpo tiene la capacidad de transformar espacios, compartir conocimiento y construir nuevos lenguajes es conveniente recordar las prácticas propuestas por la Judson Church en los años sesentas cuando deciden cambiar el paradigma en la danza tradicional y comienzan a generar estrategias que ayudan a desestructurar el lenguaje corporal tradicional y lo transforman en un movimiento más orgánico y viviente. En la pieza *Körper* es más evidente el tratamiento específico que hace al análisis corpóreo.

This piece examines the material body, dissecting the physical human body into systems, like the nervous system, the bone or the skeleton, finding specific movement idioms which depict these systems. *Körper*, which means body in German, has 13 dancers onstage that meld together and squirm behind glass⁹.

La obra *Körper* es un ejercicio teórico complejo, en el que a partir de acciones coreográficas se presentan historias, anécdotas y memorias que muestran las debilidades y fortalezas en un cuerpo. ¿Cómo está construido el cuerpo?, ¿Únicamente por la materialidad física o también se construye con las vivencias y recuerdos? ¿las memorias pueden modificar la corporalidad? Es decir, ¿Hasta que punto los brazos o las piernas adoptan una postura específica como consecuencia histórica?

En definitiva, *Körper* es una investigación sobre el cuerpo humano, el movimiento y su esencia material, muestra lo que es y lo que puede un cuerpo, pero además nos invita a reflexio-

⁹ Entrevista a Sasha Waltz en el periódico “La Razón” 26 de Mayo de 2011. 28

Esta pieza examina el cuerpo material, diseccionando el cuerpo humano físico en sistemas, como el sistema nervioso, el hueso o el esqueleto, y encuentra modismos de movimiento específicos que representan estos sistemas. *Körper*, que significa cuerpo en alemán, tiene 13 bailarines en el escenario que se mezclan y se retuercen detrás de un vidrio.

(Traducción mía).

nar sobre cómo la memoria afecta la corporalidad. Manuela Infante-Guell en su texto *Performance Documentation 8: Körper* explica la importancia y la pertinencia de *Körper* partiendo de una entrevista que se realizó a Sasha Waltz en donde explica cuales fueron sus intenciones al crear esta pieza.

With *Körper* Sasha Waltz acknowledges this risk. The show self-consciously presents itself as a survey concerning the 'inner human body and the outer shell', asking itself 'What is the body?' and 'How is it made?' (Sasha Waltz & Guests, 2000). The project has an obvious anatomical ring to it, even more so when we take into account Waltz's choice of the word *Körper*, meaning 'corpse' in German, as opposed to *Leib*, which designates a living body. Interestingly, Waltz initiated her work on this piece in the then-empty building designed by Liebeskind for the Jewish Museum in Berlin, six weeks before it opened to the public. Even though I do not want to speculate about Waltz's intentions, I believe this knowledge provides the show with yet another promise of visibility, the promise of exposing the bare facts and the inescapable truths of history, of destruction, of Holocaust. In the performance, however, Waltz decidedly obscures rather than illuminates the bare body, making ironically evident its constructedness through the constant debunking of the myth of visibility as unmediated experience or access to reality. For what is it that becomes visible in this show, if anything does?¹⁰.

¿Cuál es la corporalidad que propone Sasha Waltz en la pieza *Körper*? La obra está conectado por cuatro historias, éstas anécdotas contadas por y desde el cuerpo del performer muestran situaciones que nos llevan a reflexionar sobre la importancia del cuerpo en la vida cotidiana

¹⁰ Manuela Infante-Guell, *Performance Documentation 8: Körper* en *Anatomy Live. Performance and the Operating Theatre*. (Holanda: Amsterdam University Press, 2008) 246.

Con *Körper*, Sasha Waltz reconoce este riesgo. El programa se presenta conscientemente como una encuesta sobre el "cuerpo humano interno y la capa externa", preguntándose "¿Qué es el cuerpo?" Y "¿Cómo está hecho?" (Sasha Waltz e invitados, 2000). El proyecto tiene un tono anatómico obvio, aún más cuando tenemos en cuenta la elección de Waltz de la palabra *Körper*, que significa "cadáver" en alemán, a diferencia de *Leib*, que designa un cuerpo vivo. Curiosamente, Waltz inició su trabajo en esta pieza en el edificio entonces vacío diseñado por Liebeskind para el Museo Judío de Berlín, seis semanas antes de que se abriera al público. Aunque no quiero especular sobre las intenciones de Waltz, creo que este conocimiento proporciona al programa otra promesa de visibilidad, la promesa de exponer los hechos y las verdades ineludibles de la historia, de la destrucción, del Holocausto. En la actuación, sin embargo, Waltz oscurece decididamente en lugar de iluminar el cuerpo desnudo, haciendo irónicamente evidente su construcción a través de la desacreditación constante del mito de la visibilidad como experiencia inmediata o acceso a la realidad. ¿Para qué es lo que se hace visible en este espectáculo, si algo lo hace? (Traducción mía)

y su pertinencia en problemáticas actuales. Hoy en día, estas anécdotas resultan igual de vigentes que hace 18 años cuando se presentaron por primera vez, es más, las historias de la obra convergen con nuestro presente de una manera impresionante. Para ser más específicos, adentrémonos en las anécdotas mencionadas. Estas anécdotas suceden en 4 momentos de la obra y cada uno de ellas presenta un acercamiento a la memoria corporal individual, y al escucharlas e identificarnos en cierto momento con las historias, construimos la memoria colectiva que se forma a partir del cuerpo. Empezaremos con la primera historia, la de Sigal Zouk, quien muy oportunamente ha vivido en su cuerpo en la primera función y como han sucedido los naturales cambios corporales 18 años después cuando retoma la anécdota.

First thing in the morning I open my two eyes, Most oft he time I found myself lying on my back. I stretch one arm, the second arm and I shake my legs. Then I go to the shower and I brush my teeth. After I go to the kitchen and make myself espresso. I open my mouth and I feel how the espresso goes down in my throat. Then, with my fingers, I roll myself cigarettes. Sometimes my fingers are shaking. Maybe it's because I smoke too much. Then, with first schachta from the cigarette I need to run with my legs to the toilet. I sit on my ass and I take a shit. If I stand up too quickly I feel how my blood pressure goes down and my legs start to collapse. Then I need to sit again and to breathe from my mouth, 3 count in, 3 count out. After I go to the kitchen to cut my nails. They grow so quick, than every 4 days I need to cut them.

Then, I'm ready to go to work. I put on my neck a scarf and on my torso I put a coat. There are some days that are so cold that my face, my ears, my

nose, my lips, my teeth are frozen and if it's a windy day i have tears from my eyes and my saliva hanging from my mouth¹¹.

La historia de Sigal hace evidente la importancia y función de cada miembro en la rutina matutina, al hablar de la parte del cuerpo que utiliza para realizar la actividad señala otra parte, así por ejemplo, menciona que sus ojos están en sus senos y cuando habla de su nariz señala las axilas, con lo cual la obra además de desconfigurar y proponer nuevas formas de autonombra el cuerpo, está jugando con la similitud entre algunos miembros del cuerpo que aparentemente pueden compartir funciones.

Que los diálogos y las historias sean realizados en inglés hace que la pieza sea de alguna manera, un poco más accesible porque *Körper* piensa en los demás cuerpos de no habla alemana, los invita a ser participes del diálogo. Por otro lado, la siguiente historia que encontramos es la de Claudia de Serpa Soares que comienza con la entrada de un cuerpo completamente desnudo que cruza el escenario y al colocarse frente al público, otro bailarín le comparte una delicada tela casi transparente de color rojo. Claudia comienza su diálogo colocándose la tela roja que deja ver la desnudez de su cuerpo.

¹¹ Diálogo obtenido del programa de mano de la función *Körper* realizada durante los días 6, 7, 8 y 9 de Diciembre de 2018 en la Haus Der Berliner Festspiele.

A primera hora de la mañana, abro los dos ojos, la mayoría de las veces me encuentro acostado de espaldas. Estiro un brazo, el segundo brazo y sacudo las piernas. Luego voy a la ducha y me cepillo los dientes. Después voy a la cocina y hago myselft espress. Abro la boca y siento cómo el expreso baja por mi garganta. Luego, con mis dedos, me enrolló cigarrillos. A veces me tiemblan los dedos. Quizás es porque fumo demasiado. Luego, con el primer schachta del cigarrillo, necesito correr con mi pierna o ir al baño. Me siento sobre mi trasero y me cago. Si me levanto demasiado rápido, siento cómo baja mi presión arterial y mis piernas comienzan a colapsar. Luego necesito sentarme de nuevo y respirar por la boca, 3 cuentan adentro, 3 cuentan puchero. Después voy a la cocina a cortarme las uñas. Crecen tan rápido que cada 4 días necesito cortarlos.

Entonces, estoy listo para ir a trabajar. Me puse una bufanda en el cuello y en el torso me puse un abrigo. Hay días que son tan fríos que mi cara, mis orejas, mi nariz, mis labios, mis dientes están congelados y si es un día ventoso, tengo lágrimas en los ojos y mi saliva colgando de mi boca. (Traducción mía)

This is my body: back side, profile and front side. I didn't really choose it. I was just born more or less like this. Now, i am 1,84 m, my weight is 21 kg¹² and a half and inside my whole body i have 12 liters of water. I have a head, a small mouth and two big brown eyes. I didn't got the beautiful green eyes of my mother. It just didn't happen. Instead I got all there points in my skin and a lot of hair from my father side. Normally I don't have big problems with my body. Just sometimes I have this stupid herpes on my lips and I really hate it. And once a month I have this horrible pain all around my stomach. I mean my breasts get bigger, my stomach gets bigger and I just feel that I am inside another body.

Then, I think there are really two things that i should stop doing. First: stop biting my nails. My hands are just horrible but sometimes it is just too hard. Second: stop smoking. I never did an X-ray, but i'm sure that my lungs must be quite dark.¹³

La historia de Claudia aborda la noción de casualidad en el cuerpo, la realidad es que nadie escoge su cuerpo, somos productos de casualidades genéticas adquiridas por corporalidades anteriores. El cuerpo es un conjunto de características de organismos vivos ya sea morfológicas, fisiológicas, bioquímicas y hasta conductuales que se generan, se expresan y se transmiten, de una generación a otra, bajo diferentes condiciones ambientales. En otras palabras, la anécdota de Claudia desarrolla la significación del genotipo y fenotipo en el cuerpo. Así, mientras Claudia habla, nace la pregunta ¿Cuántas generaciones se necesitaron para producir un cuerpo? Y ¿Cuál

¹² Tanto en las funciones como en el programa de mano se da ese dato de 21 Kg.

¹³ Diálogo obtenido del programa de mano de la función *Körper* realizada durante los días 6, 7, 8 y 9 de Diciembre de 2018 en la Haus Der Berliner Festspiele.

Este es mi cuerpo: reverso, perfil y anverso. Realmente no lo elegí. Nací más o menos así. Ahora tengo 1,84 m, mi peso es de 21 kg y medio y dentro de todo mi cuerpo tengo 12 litros de agua. Tengo una cabeza, una boca pequeña y dos grandes ojos marrones. No obtuve los hermosos ojos verdes de mi madre. Simplemente no sucedió. En cambio, obtuve todos los puntos en mi piel y mucho pelo del lado de mi padre. Normalmente no tengo grandes problemas con mi cuerpo. Solo que a veces tengo este estúpido herpes en los labios y realmente lo odio. Y una vez al mes tengo este horrible dolor alrededor de mi estómago. Me refiero a que mis senos se agrandan, mi estómago se agranda y siento que estoy dentro de otro cuerpo.

Entonces, creo que realmente hay dos cosas que debería dejar de hacer. Primero: deja de morderte las uñas. Mis manos son simplemente horribles, pero a veces es demasiado difícil. Segundo: dejar de fumar. Nunca hice una radiografía, pero estoy seguro de que mis pulmones deben estar bastante oscuros. (Traducción mía)

es la lógica en la genética para priorizar un elemento fisiológico sobre otro? Normalmente, la genética responde a un instinto de supervivencia en el que las cualidades más fuertes y necesarias son las que prevalecen, sin embargo, es bien sabido que la genética también se da a capricho o sin una lógica específica. Por tanto la pregunta de Claudia responde a una cuestión sensible en tanto la genética y el cuerpo lo permita. Mas tarde, podemos escuchar la historia de Luc Dunberry.

Lately, if I get up too fast, I feel a prickling in my feet and my head starts spinning. I was wondering what was wrong with me so I went to my neighbour. I knocked on his door and I asked: -Do you think there's something wrong with me?- And he said: -No-, but I cannot trust him, because he's not a doctor. He's a computer-freak. Its not only my feet, It's also my stomach who gets blurry from time to time and my throat hurts. I cough and I get difficulties swallowing. So I checked my tonsils, but they seemed all right. Then I got more nervous and there's a tightening in my lungs and I couldn't breathe anymore. I thought maybe it was y thyroid glared wich was unstable, or my pancreas wich needed stimulation, but, how should I know? My stomach is also affecting my whole digestive system, I get clogged intestines and my brain is too weak and I'm afraid I'm gonna get a cerebral accident or even a heart attack. So I finally decided to go to the doctor. I was breathing like crazy, I felt like puking and asked:- Do you think I have cancer-?¹⁴.

La anécdota de Luc, aunque de forma cómica y ligera evidencia una fuerte tendencia de la contemporaneidad, ¿El cuerpo solo se hace presente cuando se está enfermo o dañado? Luc es

¹⁴ Diálogo obtenido del programa de mano de la función *Körper* realizada durante los días 6, 7, 8 y 9 de Diciembre de 2018 en la Haus Der Berliner Festspiele.

Últimamente, si me levanto demasiado rápido, siento un cosquilleo en los pies y mi cabeza comienza a girar. Me preguntaba qué me pasaba, así que fui con mi vecino. Llamé a su puerta y le pregunté: -¿Crees que hay algo mal conmigo? - Y él dijo: -No-, pero no puedo confiar en él, porque no es médico. Es un fanático de las computadoras. No solo son mis pies, también es mi estómago el que se vuelve borroso de vez en cuando y me duele la garganta. Toso y me cuesta tragar. Así que revisé mis amígdalas, pero parecían estar bien. Luego me puse más nervioso y se me tensaron los pulmones y no pude respirar más. Pensé que tal vez era un resplandor tiroideo que era inestable, o mi páncreas que necesitaba estimulación, pero, ¿cómo debería saberlo? Mi estómago también está afectando todo mi sistema digestivo, me obstruyen los intestinos y mi cerebro está demasiado débil y tengo miedo de tener un accidente cerebral o incluso un ataque cardíaco. Así que finalmente decidí ir al médico. Respiraba como un loco, tenía ganas de vomitar y pregunté: ¿Crees que tengo cáncer? (Traducción mía)

claramente un hipocondríaco. Sí nos adentramos a los orígenes de la hipocondría encontramos que en realidad el término hace referencia a una región anatómica, el hipocondrio;¹⁵ el cual se encuentra en la región abdominal superior y lateral, a cada lado de la región epigástrica, donde según la escuela médica humoral,¹⁶ se creía que se acumulaban los vapores causantes de este mal. La hipocondría por lo tanto, es la actitud que el individuo adopta ante una posible enfermedad. De esta forma, los hipocondriacos realizan insistentemente autoanálisis de las funciones fisiológicas y se cuestionan reiteradamente si no padecen algún tipo de enfermedad. En realidad, la hipocondría es un miedo constante por padecer una enfermedad grave que se generará a partir de una sensación corporal o de cualquier cambio repentino que aparezca en el cuerpo. Por último, nos sumergimos en la historia de Grayson.

I was lying on my stomach on the picnic blanket popped up on my elbows with my head in my hands. I could feel the sun beating down on my head in my hands. I could feel the sun beating down on my shoulders and I knew I was getting a tan from the waist line up. I sat up on my butt and I took a beer between my two fingers and my thumb. My mouth was dry and the beer felt good traveling down my throat towards my stomach. By the time she arrived I was sweating from my forehead as well as the usual places, my arm pits, my groin and the palms of my hands. She kissed me in a funny place, not on the cheek, or on the lips or even the eyes, but in that little groove between the nose and the upper lip. She let her bag slide off her shoulder, rolled her pants up above her knees and lay down with the back of her head on my stomach. She said she could hear my heart beating...

I undid the buckle on my pants , and I showed her the birth mark on my thigh. I wanted to show her everything, everything about me that makes me different from everybody else, the length of my limbs, the color of my

¹⁵ El hipocondrio está situado bajo las costillas y el apófisis xifoides del esternón

¹⁶ La teoría de los cuatro humores. Es la teoría acerca del cuerpo humano adoptada por los filósofos y médicos de los griegos. La cual sostiene que el cuerpo humano está compuesto de cuatro sustancias básicas, llamadas humores (líquidos), cuyo equilibrio indica el estado de salud de la persona. De esta manera, las enfermedades o discapacidades son consecuencia de un exceso o carencia de alguno de estos cuatro humores. Estos fueron identificados como bilis negra, bilis, flema y sangre.

eyes, my widows peak and the hair on my bum, my long fingers, and toes, and fore arms, and neck. The freakles on my shins and shoulders. The cracks in knees and back and jaw and the scar behing my ear. She tried to run, but her ankle twisted in the picnic blanked, her bag caught me in the face, and my nose started to bleed. I slipped on the empty beer bottle, the straps of her bag pulled on the insides of her elbows and she landed on top of me. We layed still. I could feel where my knee touched her thigh, where her breastst touched my rib cage, and i watched my blood trickle down over her shoulder¹⁷.

La historia de Gayson es el relato cotidiano de un cuerpo que se enfrenta a otro cuerpo en una situación desafortunada que se produce después de un malentendido. Gayson quería mostrar su cuerpo y los signos que lo identifican, sin embargo, no era ni en el momento ni el lugar adecuado para realizarlo.

Después de la anécdota de Gayson, la obra muestra una maravillosa reflexión sobre la constitución de la columna vertebral como soporte del cuerpo. *Körper* de manera poética hace una analogía de la columna vertebral con pequeños platos para el café, que los coloca frente al torso de dos bailarines cada uno en un extremo superior del escenario. El resto de los performers

¹⁷ Diálogo obtenido del programa de mano de la función *Körper* realizada durante los días 6, 7, 8 y 9 de Diciembre de 2018 en la Haus Der Berliner Festspiele.

Estaba acostada boca abajo sobre la manta de picnic que apareció en los codos con la cabeza entre las manos. Podía sentir el sol cayendo sobre mi cabeza en mis manos. Podía sentir el sol cayendo sobre mis hombros y sabía que me estaba bronceando desde la línea de la cintura. Me senté sobre mi trasero y tomé una cerveza entre mis dos dedos y mi pulgar. Tenía la boca seca y la cerveza se sentía bien viajando por mi garganta hacia mi estómago. Cuando llegó, estaba sudando de la frente y de los lugares habituales, las axilas, la ingle y las palmas de las manos. Me besó en un lugar divertido, no en la mejilla, ni en los labios o incluso en los ojos, sino en ese pequeño surco entre la nariz y el labio superior. Dejó que su bolso se deslizara de sus hombros, se subió los pantalones por encima de las rodillas y se tumbó con la parte posterior de la cabeza sobre mi estómago. Ella dijo que podía latir con el corazón ...

Me desabroché la hebilla del pantalón y le mostré la marca de nacimiento en mi muslo. Quería mostrarle todo, todo sobre mí que me diferencie de los demás, la longitud de mis extremidades, el color de mis ojos, el pico de mi viuda y el vello en mi trasero, mis dedos largos y dedos de los pies y los brazos delanteros, y cuello. Los lunares en mis espinillas y hombros. Las grietas en las rodillas y la espalda y la mandíbula y la cicatriz detrás de mi oreja. Ella trató de correr, pero su tobillo se retorció en el picnic en blanco, su bolso me atrapó en la cara y mi nariz comenzó a sangrar. Me puse la botella de cerveza vacía, las correas de su bolso tiraron del interior de sus codos y aterrizó encima de mí. Nos quedamos quietos. Pude sentir donde mi rodilla tocó su muslo, donde su pecho tocó mi caja torácica, y vi mi sangre gotear sobre su hombro. (Traducción mía)

atrás del cuerpo del bailarín van colocando los platos aludiendo a la columna vertebral. Es inevitable percibir la cita que Sasha Waltz hace de las danzas orientales, claramente observamos una referencia a *La danza de las mil manos* que corresponde a la representación de la diosa Guan Yin que tiene mil brazos que le ayudan para extender su compasión¹⁸.

Sasha Waltz, en cambio, se apoya en el sonido de la fricción entre los platos para crear una situación de caos y de orden que tiene un devenir desde la propia columna vertebral. Ante esta imagen cabría preguntarse si Körper está proponiendo la columna vertebral como metáfora del cuerpo humano que funciona como construcción colectiva, corpórea y movable. La importancia de la columna vertebral en la danza contemporánea es fundamental debido a que las vértebras cumplen funciones específicas en el cuerpo humano. Esto implica, que la columna sea un elemento de sostén que gracias a la sujeción muscular y ligamentosa permite estabilizar el tronco en contra de la fuerza de gravedad. De esta forma mantiene el soporte y del cuerpo y la distribución de peso.

¹⁸ Se hace la referencia a *La danza de las mil manos* porque sirve para visualizar la escena de las tazas y platos de café, sin embargo, Sasha Waltz realizó la pieza en el 2000 y la pieza *La danza de las mil manos* es posterior, su primera presentación fue en los Juegos Olímpicos de Atenas en 2004. Por tanto, la referencia pues resultar un tanto anacrónica. Sin embargo, hago la referencia porque ayuda a visualizar con mejor claridad la secuencia.

Tensiones y distensiones: *Musculares, espaciales e históricas.*

En *Körper* distinguimos tensiones y distensiones que podemos catalogar cómo *musculares, espaciales e históricas*. Estas tensiones y distensiones las encontramos a lo largo de la obra como cualidades estéticas que llevan a una dinámica corporal que muestra los sentires humanos y los tránsitos temporales a los que se enfrenta. En primer plano, las tensiones *musculares* que la obra presenta se muestran en distintas partes de la obra, por mencionar un ejemplo, la secuencia en donde las bailarines hablan del precio de cada parte del cuerpo y después se desplazan por el escenario arrastrándose por pliegues que difícilmente se utilizarían para mover el cuerpo de una persona, crea una tensión en el espectador, puesto que pone en evidencia primero el valor monetario del cuerpo y segundo porque produce una sensación de incomodidad ver como pliegues del seno, la entrepierna o la espalda se utilizan para moverlo, es decir, se deshumaniza el cuerpo de la persona para convertirlo en un valor puramente económico. De esta forma, podemos observar en varios momentos en la obra, cómo el cuerpo produce una serie de tensiones musculares que pueden resultar incómodas o que problematizan las sujeciones establecidas dentro de la danza.

En cuanto a las tensiones y distensiones *espaciales*, *Körper* nos sitúa frente a una realidad localizada, Berlín. Observemos el momento de la caída de la tarima, la cual anteriormente había servido como espacio de exploración corpóreo para los bailarines, se desploma y cae al piso. De manera agresiva e impredecible la tarima cae y a los alrededores de ella hay cuerpos, algunos caminando, pero sobre todo resalta un cuerpo que está acostado enfrente y casi al límite del borde. La estridente caída de la tarima hace referencia directa a la caída del muro de Berlín. Territorialmente, *Körper* busca acercarse a la historia de su país. No únicamente desde lo sensi-

ble del cuerpo, también lo realiza desde el espacio, desde el territorio vivido y por esta razón encontramos que la pieza se piensa en primer momento desde el museo Judío de Berlín. Las tensiones *espaciales* que se generan dentro de la obra revisan parte de la memoria desde su espacio y su arquitectura ¿Cuánto peso tiene la arquitectura y el espacio en el cuerpo humano?

La pieza *Körper* es cautivadora desde muchas áreas, el ejercicio físico y reflexivo que propone nos ayuda a entender otro lado de la historia. Coreográficamente tiene mucho que aportar a la danza contemporánea, en cuanto a las reflexiones y contenidos. Waltz con la pieza *Körper* profundiza en la relación del cuerpo y la arquitectura, es decir, observamos como el espacio no es indiferente, sino que está politizado en todas las direcciones y la arquitectura es una parte fundamental de la composición de la obra y sus narrativas históricas. En este sentido, percibimos cómo la arquitectura en la obra produce y reproduce líneas invisibles y visibles en cuerpos, movimientos y en las acciones coreográficas. En la obra *Körper* los cuerpos y el espacio se mimetizan para proponer nuevas interpretaciones sobre un momento particular de la historia. Estas construcciones históricas persisten en nuestros cuerpos y en los espacios que habitamos y con ello se recrean continuamente. Por lo tanto, producen nuevas miradas, que nos muestran otros procesos de territorialización corporal.

Por último, tenemos las tensiones y distensiones *históricas*, el trabajo de Waltz juega y ofrece la posibilidad de reconstruir una historia olvidada a partir de una coreografía, de un movimiento, de una postura y por supuesto de la memoria muscular subjetiva. De esta forma, *Körper* funciona como un tránsito entre la memoria corporal y memoria colectiva, que se muestra como una manifestación construida de todos nuestros recuerdos corpóreos que se combinan con

los recuerdos adquiridos genéticos y vivenciales. El cuerpo es un “portador de memoria” por naturaleza, ya que refleja las huellas de su tiempo. El cuerpo en cada músculo porta los gestos, los movimientos, la salud, la sexualidad, las dudas, la higiene y hasta los conceptos construidos que nos identifican dentro de un género. En tal sentido, que el cuerpo, es un encuentro cultural que asimila las enseñanzas, los cambios, los sometimientos, las resistencias y hasta la obstinación a los que ha sido sometido. Todo esto, son expresiones que indudablemente muestran los trayectos recorridos individualmente, pero también colectivamente. En esta dirección, traer a colación las palabras de poeta francés Paul Valery, sobre la importancia del cuerpo y sus cualidades:

[...] los cuerpos que se entregan a ella¹⁹, es simplemente una *poesía general de la acción de los seres vivos*: aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega, y hace del cuerpo al que posee un objeto, cuyas transformaciones, sucesión de aspectos y búsqueda de los límites de las fuerzas instantáneas del ser necesariamente nos remiten la función que el poeta da a su mente, a las dificultades que él le propone, a las metamorfosis que de ella obtiene, a los desvíos que le solicita y que lo alejan, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común²⁰.

Valery evoca la importancia del cuerpo y su cualidad para transformarse en sucesos y acontecimientos que permiten observar los cambios de pequeñas acciones que los seres humanos viven, es decir, el cuerpo de forma poética puede mostrar las dificultades y metamorfosis a las que ha sido sometido. Por otro lado, el antropólogo también francés, David Le Bretón, entusiasta del cuerpo humano y su construcción social y cultural, afirma que la existencia por sí misma es corporal y que nuestra existencia se basa en la comunicación entre nuestro cuerpo y el

¹⁹ “Ella” como referencia a la danza.

²⁰ Paul Valery, *Filosofía de la Danza* (México: Revista Universidad de México, 2001), 50.
Traducción: Kena Bastien Van Der Meer. 602-603 / CREACIÓN / Marzo de 2001

mundo.

La existencia del hombre es corporal. Y el análisis social y cultural del que es sujeto, las imágenes que hablan sobre su espesor oculto, los valores que lo distinguen, nos hablan también de la persona y de las variaciones de su definición y de sus modos de existencia tienen, en diferentes estructuras sociales. Por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, el cuerpo es un elemento de gran alcance para un análisis que pretende una mejor aprehensión del presente²¹.

Le Breton afirma que no podemos entender nuestro presente si no reconocemos que lo que nos ha hecho crecer como humanidad, es el cuerpo. La idea de que el cuerpo es el medio y el fin en sí mismo, ayuda a visibilizar la importancia de él en nuestras decisiones, hábitos culturales y sociales. Por tanto, el centro de nuestra individualidad como seres humanos y nuestra memoria como sociedad se encuentra en él. Es el cuerpo, el que tiene la capacidad de hacer presente y visualizar las historias y el acontecer de la humanidad, al mismo tiempo que hace presente la individualidad de cada ser humano. En este sentido, es pertinente mencionar lo que Le Breton explica sobre el cuerpo como materia de nuestras tradiciones, costumbres y hábitos sociales:

Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo compone y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana. Este saber aplicado al cuerpo es, en primer término, cultural. (...) Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo²².

²¹ Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 7.

²² Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 13.

Retomando la afirmación de Le Breton “[...] el cuerpo funciona como límite fronterizo que delimita, ante los otros, la presencia del sujeto²³” podemos proponer que el cuerpo no es únicamente genética y biología, se conforma en gran medida gracias a esa materialización de historias, metáforas y memorias; y el cuerpo, elemento principal de la vida misma nos demuestra que es poseedor de múltiples significados que nos ayudan a entendernos como sociedad.

En otras latitudes pero en un mismo camino, el antropólogo inglés Paul Connerton también se interesa por el cuerpo cuando es tratado como lugar de la memoria, Connerton a su vez propone el cuerpo y el “em-bodied”²⁴ como el camino más consiente para encontrar los valores que el cuerpo aporta y archiva.

The principles em-bodied in this way are placed beyond the grasp of consciousness, and hence cannot be touched by voluntary, deliberate transformation, cannot even be made explicit; nothing seems more ineffable, more incommunicable, more inimitable, and, therefore, more precious, that the values given body, made body but the transubstantiation achieved by the hidden persuasion of an implicit pedagogy²⁵.

²³ Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 14.

²⁴ *Em-bodied*. En el ambiente académico de habla hispana se utiliza las nociones: encarnar o encuerpar.

²⁵ Paul Connerton, “Tradition as conversation and tradition as bodily re-enactment” en *The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body*. (Inglaterra: Cambridge University Press, 2011) , 104.

Los principios encarnados/encuerpados, de esta manera se colocan más allá del alcance de la conciencia y, por lo tanto, no pueden ser tocados por una transformación voluntaria y deliberada, ni siquiera pueden hacerse explícitos; nada parece más inefable, más incommunicable, más inimitable y, por lo tanto, más precioso, que los valores dados al cuerpo, hecho cuerpo, sino la transubstanciación lograda por la persuasión oculta de una pedagogía implícita. (Traducción mía)

Connerton, además propone que las estrategias mnemotécnicas²⁶ son necesarias en las sociedades porque ayudan a generar una consciencia social, puesto que en comunidades donde únicamente hacen uso de los relatos orales o inclusive las historias que utilizan el cuerpo para contar una anécdota, y que repetidamente se transmiten de generación en generación, se construyen también como una memoria cultural. En este caso, podemos proponer que la memoria también se construye como una cooperación de reflejos y motores en todo el cuerpo. Mi propuesta está en que la memoria sea entendida como una recreación corporal, en la que cada recuerdo se va acomodando en la piel hasta formar cicatrices, las cuales modifican la movilidad, la apariencia y la forma en la que se desarrollan los músculos.

En paralelo, la danza también se construye como una actividad de cooperación de reflejos y motores en todo el cuerpo que facilitan y ayudan a construir una memoria colectiva. Es importante mencionar que la noción de reflejo y motores en el cuerpo sea entendida como reacciones musculares involuntarias a cierto tipo de estimulación.

Sin embargo, la danza se ha caracterizado por ejercerse desde una posición de práctica subalterna en comparación con la constante hegemonía de las artes plásticas como prácticas dominantes que tienen mayor presencia en trabajos de crítica de arte, sin embargo, ¿a qué responde este fenómeno? Alberto López Cuenca, en su ponencia *Resistir y morir: el Arte mexicano contemporáneo como espectáculo*, explica: “No es casual la hegemonía de la pintura, un soporte tradicio-

²⁶ Las estrategias mnemotécnicas son técnicas de memorización y rememoración que surgen de la asociación mental. Significa entonces, que es un proceso que ayuda a establecer una asociación o vínculo para recordar una cosa. Las estrategias mnemotécnicas construyen términos especiales, expresiones, palabras que rimen o inclusive, movimientos que permiten recordar algo y que sea de manera más sencilla.

nal y objetual, mucho más manejable para los intereses económicos del mercado del arte que el arte de acción o el mail-art”²⁷.

El hablar de soporte tradicional marca una diferencia, ya que al tener la posibilidad de ser un objeto comercializable, puede coleccionarse, distribuirse en mayor escala y aunque podría parecer que deja en desventaja a las otras disciplinas artísticas con menos presencia mediática. No obstante, la danza, las prácticas corporales y las artes vivas en general, también producen y ejercen un discurso contemporáneo. López Cuenca plantea la idea de arte de *Resistencia*, como una práctica autónoma, solida y de oposición. ¿Podemos decir que la danza contemporánea es una práctica de resistencia? La danza y las prácticas artísticas que utilicen el cuerpo como medio y lenguaje son consciente de su propia resistencia y no responden únicamente a un mecanismo de comercialización y venta. López Cuenca, plantea que para que una práctica sea de *Resistencia* tendría, entonces, que cuestionar la condición fundamental de la obra de arte contemporáneo: su condición de mercancía²⁸.

La realidad de nuestro día a día es que no hay un sólo aspecto que no esté mediado por la economía y en esta dinámica las artes plásticas y la cultura entran en el vaivén del capitalismo. De esta forma, notamos que la danza contemporánea no logra escapar completamente y de cierta forma también se ve mediada por la oferta y demanda del público, pero, ¿La danza puede insertarse en un sistema capitalista? La danza, las artes escénicas y las prácticas ligadas al cuerpo no

²⁷ Alberto López Cuenca, Resistirse y morir: el Arte mexicano contemporáneo como espectáculo (Conferencia presentada en el “Tercer Sinopsio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo”, Ciudad de México, 22 - 24 de Enero 2004), 141.

²⁸ Alberto López Cuenca, Resistirse y morir: el Arte mexicano contemporáneo como espectáculo (Conferencia presentada en el “Tercer Sinopsio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo”, Ciudad de México, 22 - 24 de Enero 2004), 142.

forman parte de la lógica del mercado porque no producen un objeto material y por tanto no resulta rentable para estar en un pabellón o una feria de arte pero, sí se insertan en la industria cultural. La danza está más cercana a la industria cultural porque está vinculada directamente con un patrimonio cultural, más que económico. Sin embargo, en la actualidad también nos enfrentamos a figuras en la danza que no escapan totalmente de esta lógica capitalista, la obra clásica del Lago de los Cisnes, es sin duda un ejemplo, de como una obra puede explotarse de distintas maneras, donde incluso existen películas de la muñeca Barbie que recrean la pieza coreográfica. Sin embargo, si lo que se busca es lo opuesto, Lopez Cuenca da pistas de cómo el arte puede recuperar las historias no narradas y con ello restituir la memoria.

La función simbólica del arte contemporáneo “resistente” no es ser propositivo, transformar la visión del mundo o el mundo mismo, sino interferir en las representaciones hegemónicas, recuperar las historias no narradas, restituir las memorias relegadas, revelar fricciones en el terreno social, etc. Como el propio término sugiere, se trata de un arte a la defensiva, que resiste el embate de las culturas dominantes. En tanto que símbolo, el arte no representa ninguna resistencia al mercado: existe el nicho del arte contestatario, crítico, resistente. Y, como todos sabemos, vende muy bien²⁹.

La danza contemporánea aún cuando no está directamente vinculada al mercado del arte se vuelven indispensable en el contexto actual porque muestra historias y narrativas que responden a preguntas concretas y que se responden a partir del cuerpo. Cuestionar nuestro lugar de enunciación y nuestra práctica en el panorama actual artístico resulta un importante y necesario ejercicio de reflexión, la danza contemporánea brinda la posibilidad de ejercerse como una activación de la memoria .

²⁹ Alberto López Cuenca, Resistirse y morir: el Arte mexicano contemporáneo como espectáculo (Conferencia presentada en el “Tercer Sinopsio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo”, Ciudad de México, 22 - 24 de Enero 2004), 141.

La danza contemporánea tiene la capacidad para pensarse en espacios más allá de los tradicionales y permitirse reconstruir a partir de nuevos lugares, y en esta nueva búsqueda por pensarse diferente, también permite mostrarse cómo una práctica introspectiva. ¿Qué puede decir la danza y el cuerpo que no se haya dicho antes? La danza contemporánea visibiliza y da voz a historias en las que antes no se había puesto atención. Es preciso evidenciar otras partes de la historia que se han mantenido al margen de la historia, como diría Walter Benjamín, pasarle a la historia el cepillo a contrapelo³⁰. Sobre esto, recordemos la exposición *La era de la discrepancia* que invita a reflexionar sobre distintas prácticas más allá de las hegemónicas como la pintura o la escultura, de esta forma podemos visualizar un poco las historias y memorias que se desarrollaron a la sombra. Estas preguntas que los curadores se plantean sirven para cuestionarse sobre la situación artística y más específicamente, en la danza contemporánea. Recuperando el discurso podemos citar.

¿Cómo se escribe la historia de lo que fue mantenido al margen de la historia? ¿Cómo entender el desvanecimiento de un momento cultural y las posibilidades que abre su rescate público? Ante el descuido institucionalizado del periodo, era necesario plantear una exhibición que operara como activación y socialización de la memoria³¹.

Los curadores se preguntaron sobre estos pequeños remanentes que aún no se han estudiado o interpretado y que además ofrecen la posibilidad de activar la memoria colectiva. Para esto, proponen una exposición que aborde y observe esos remanentes, los cuales al rescatarlos develan un momento cultural que visibiliza otra parte de la historia.

³⁰ Walter Benjamín, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos* (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2018)

³¹ Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, *Genealogía de una exposición en la Era de la Discrepancia, Arte y Cultura Visual en México 1968 - 1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México 2007), 20

Permitámonos tomar como pretexto esta observación para regresar a un momento de la historia, que aunque bien ha sido estudiado y abordado de manera profunda, aún permite develar nudos y remanentes que están esperando a ser descubiertos. Hablamos por supuesto del Holocausto y los campos de concentración.

Por lo cual, para abordar este tema de manera ingeniosa y creativa nos apoyaremos en la pieza coreográfica *Körper* de Sasha Waltz, de esta forma ilustraremos como el cuerpo puede ser tratado como archivo y memoria. De tal suerte, que en el transcurso observaremos el tránsito que surge de la memoria corporal a la colectiva.

Apuntes sobre el teatro posdramático

Körper, desafía muchas prácticas de la danza contemporánea y explora recursos escénicos que le permiten dar una lectura más allá de las narrativas lineales o tradicionales. Al profundizar en su análisis, observe en la obra características propias del teatro posdramático; por lo que encuentro pertinente hacer un breve repaso sobre algunas propuestas de Hans-Thies Lehmann, quién estudió muy de cerca el fenómeno escénico que se generó en el ambiente teatral europeo. Lehmann publicó su trabajo en 1999, por lo tanto cuando él se está preguntando sobre ¿Qué es el teatro posdramático? Justamente está pensando en piezas como *Körper* que se desarrollan dentro del contexto europeo a finales del siglo XX. Lehmann lo denominó posdramático con la intención de hacer una distinción entre el teatro tradicional y las nuevas estéticas que se estaban generando en escena, con esto notó que el teatro tradicional de cierta forma imitaba, repetía y reproducía modelos escénicos que se rigen bajo una misma línea en donde se prioriza la noción de representación y dramaturgia. En cambio, las nuevas puestas escénicas buscan borrar las fronteras entre lo real y la ficción. Por tanto, no son una representación que imita o se presenta como espejo de otra cosa, sino como un equivalente de la vida misma.

Lehmann afirma que la danza es el lugar privilegiado para las imágenes corporales posdramáticas, puesto que ofrece un espacio de desarrollo para las nuevas imágenes corporales y permite que puedan leerse con mayor claridad. La danza posdramática, no tiene la intención de formular un sentido, pero sí de articular con energía.

(...) La novedosa intensidad del contacto entre los cuerpos . El ritmo domina el espacio; aspectos negativos como la dificultad, la pesadez, el dolor y la violencia pasan por delante de la armonía, tan valorada en la tradición de la danza. Es una persona optimista este vértigo libre de sentido de la escena

pos dramática es la afirmación adelante de una utopía en la caída y la elevación, el dolor y el erotismo provocador³².

Lehmann percibió ese cambio de estética en la danza contemporánea, por lo que realizó varios análisis en la obra coreográfica de Pina Bausch y sus propuestas de danza-teatro³³ en Alemania. Uno de los mayores aportes coreográficos de Bausch es justamente el no presentar una estructura narrativa lineal, sus obras por lo general se construyen a partir de acciones y escenas simultáneas que a veces no están conectadas entre sí.

Por otro lado, Sasha Waltz establece pautas para abordar su trabajo más cercano a la danza-abstracta³⁴ que a la danza-teatro de Pina Bausch. No obstante, podemos notar que al igual que Bausch, Waltz tiene un gran interés por entender el cuerpo y explorar las posibilidades del movimiento desde una perspectiva más profunda que la mera representación corporal. Ambas coreógrafas alemanas comparten lo que Lehmann propone como el abandono a una mirada no jerarquizada que responde a un desinterés por leer el escenario de izquierda a derecha y por el contrario darle un especial acento a la contemplación total del escenario. Es decir, ambas coreógrafas construyen sus obras pensando en crear una atmósfera completa, como una obra que puede ser apreciada sin priorizar un elemento en específico.

Para iniciar hablaremos de la noción de memoria que Lehmann propone, la cual dentro

³² Hans-Thies Lehmann, *Teatro Posdramático* (México: Paso de gato, 2013), 355.

³³ Rudolf von Laban (1879-1958) fue el primero en utilizar el término. Posteriormente, Pina Bausch desarrolló la Danza-Teatro de forma más profunda, Bausch buscó representar situaciones de la realidad matizadas por el conflicto de la existencia, de esta manera priorizó lo sensible, lo humano, lo histórico y lo social para presentar una mejor dramaturgia en donde se perciba la visión personal del coreógrafo y de los bailarines.

³⁴ Danza-abstracta es un movimiento propuesto por la Judson Church en Nueva York. Sus integrantes utilizaron distintas disciplinas artísticas de la segunda mitad del siglo XX para construir nuevas coreografías, en las cuales los movimientos eran más orgánicos y ordinarios. Una de las intenciones principales es acercar la danza a la vida y a los espacios públicos.

de las artes escénicas se construye por una apropiación afectiva de experiencias colectivas que se conjuntan con vivencias personales y que forman un imaginario común.

(...) la memoria colectiva de la cual forma parte la memoria cultural se compone de una suma de memorias individuales, también he comprobado la dificultad de formar el plural de la memoria: y seguido la memoria colectiva es distinta a la suma de las memorias individuales y es más que ella. De hecho, la existencia de una memoria colectiva resulta una hipótesis indispensable para la constitución de lo individual. En primer lugar, la memoria colectiva confiere forma, ubicación, profundidad y sentido a la capacidad de recordar de cada individuo. Es necesario algo como la apropiación afectiva de experiencias colectivas para que la historia personal, la memoria de un pasado se pueda representar y cobrar forma. Por tanto, no existe memoria individual independiente de la colectiva. Así, el teatro se construye como un *espacio de la memoria* y muestra una relación manifiesta con el tema de la historicidad³⁵.

Lehmann afirma que la memoria colectiva tiene la capacidad de ubicarnos, recordarnos y hacer presente la capacidad de sentir y re-vivir experiencias del pasado que al representarlas en un espacio público como es el teatro constituyen un lugar dentro de la historia. El teatro y la danza tienen que ver con la memoria, una obra se construye siempre a partir del recuerdo o de una experiencia vivida y con ello se fortalece la conciencia histórica.

Siguiendo esta línea, *Körper* es una pieza que se construye como un acercamiento y reflexión a un momento histórico, pero esta aproximación se desarrolla desde el cuerpo, surge y se edifica con recuerdos que se pueden ubicar en los pies, los dedos, las uñas o hasta la espalda de cada bailarín que ejecuta las secuencias coreografías. La pieza de *Sasha Waltz & Guest* esta pensando para recorrer y transitar por varios medios, en un principio la obra no se enfrenta al edificio teatral, se presenta como una búsqueda dentro del museo, como un ejercicio de memo-

³⁵ Hans-Thies Lehmann, Teatro Posdramático (México: Paso de gato, 2013), 333.

ria que ante todo intenta preservar la memoria y el recuerdo.

Es durante la presentación de la pieza en el museo cuando la obra se enfrenta a otro medio, el video. Realizar el registro visual de la pieza ayuda a ofrecer nuevas formas de almacenamiento, gracias al video se puede mapear los cambios y nuevas estrategias que la pieza ha sufrido a lo largo de los años. Revisar la posibilidad de la obra desde un medio digital y tecnológico como es el video, permite además encontrar otras miradas que en una sala de teatro son difíciles de alcanzar. Ejemplo de ello, es que en el video la obra ofrece ángulos que ayudan a observar la respiración de los bailarines, el movimiento de sus poros y las pequeñas contracciones musculares que desde una butaca resultan complejas de apreciar. El video le otorga, por tanto, los beneficios de utilizar un nuevo medio dentro de la obra. La imagen, la elección de ángulos y posturas permite ganar visión en el cuerpo y el gesto. Por tanto, la pieza *Körper* adquiere la capacidad de transitar y moverse por varios medios como el teatro, el museo, el video; en este transitar genera enlaces en los cuerpos que perciben la pieza y que participan de la memoria colectiva generada durante la obra.

El teatro efectúa un trabajo de memoria en los cuerpos, en los afectos y, solo después, en la conciencia. Ya lo decía Proust al afirmar que los recuerdos más valiosos quizás están situados en los codos y no en la memoria mental. El cuerpo es un lugar de la memoria, *un depósito de pensamientos y sentimientos disponibles* y, como tal, se puede evidenciar en la realidad del teatro cuando su aspecto de sus gestos evocan inesperadamente en el observador un recuerdo en su propio cuerpo³⁶.

Körper ejemplifica de manera muy clara cómo la memoria tiene lugar dentro del cuerpo y esté se encuentra con los afectos y la conciencia, ejemplo de ello es la secuencia en la que

³⁶ Hans-Thies Lehmann, Teatro Posdramático (México: Paso de gato, 2013), 334.

aparecen dos cuerpos híbridos, en la que conviven en armonía el lado masculino y el femenino de una persona. Esta acción coreográfica se compone del caminar entre un cuerpo que se observa a sí mismo a través del otro, su caminar se compone del caminar del otro, y cuando se detiene a observarse a si mismo, se descubre como parte de un otro. Los movimientos están mediados por el equilibrio del peso, y en la medida que da peso al cuerpo. El otro cuerpo adquiere fuerza para sostenerse y cuando recibe la fuerza del otro cuerpo, puede mover y jugar con sus pies, brazos y espalda par descubrir us posibilidades de movimiento, de una manera poética Waltz muestra como el cuerpo esta construido por memorias propias y externas que se van sumando al cuerpo hasta permitirnos lograr una autonomía en el caminar.



Fig. 1 Secuencia de Körper.
Sasha Waltz & Guest.

El cuerpo se soporta a sí mismo y se integra de pulsaciones, energías y sobre todo recuerdos que se van acomodando en los músculos, en los pliegues y hasta en el frotar de una piel con otra.

La historia, se va construyendo de manera individual en nuestros cuerpos como un rasguño o una cicatriz que habla de nuestro pasado y de nuestro caminar. Lehmann también expone que los cuerpos son identidades que muestran fragmentos de la historia.

Mediante el recuerdo de un sufrimiento, de posibilidades desperdiciadas o promesas incumplidas que dormiten en los cuerpos y su afectos, el yo mira fuera por encima del muro fronterizo de su identidad y se abre, aunque sea de modo inconsciente, a su historia como miembro de una especie, a la conexión con nosotros, a la dimensión de responsabilidad que está ligada a su historicidad³⁷.

El cuerpo es memoria, y está compuesta por recuerdos acumulados en los músculos, los huesos y en los doce sistemas que lo conforman. La pieza *Körper* por tanto, renuncia al cuerpo ideal, a toda postura corpórea que no muestra una realidad compleja y verdadera, por el contrario se interesa por esas caídas, resbalones, torceduras y gestos que muestran vivencias y cicatrices históricas.

³⁷ Hans-Thies Lehmann, Teatro Posdramático (México: Paso de gato, 2013), 335.

El cuerpo como archivo

Continuando la idea de cuerpo como archivo o instrumento de memoria colectiva, vale la pena mencionar a los teóricos latinoamericanos, Alberto Dallal y André Lepecki. Empecemos con Alberto Dallal, quien además de ser docente dentro de nuestro programa de estudios, es un crítico y teórico mexicano especialista en danza y artes escénicas. En su texto: *Cuerpo y Abstracción* Dallal propone a la danza como el arte por excelencia que materializa los conocimientos y pensamientos a los que el hombre está sujeto durante su devenir histórico, en sus palabras:

En la danza, el cuerpo extrae deseos del conocimiento. Esta acción, asimismo, se convierte en pensamiento. Las formas dancísticas populares resultan expresiones espontáneas y manifiestan ya sea un apego a la tradición (danza folclórica), o bien una inquietud o una angustia, una combinación inconsciente con respecto al devenir histórico (rock), sobretodo si se refiere al presente. Pero todos los géneros del arte (y principalmente la danza gracias a su combinación cuerpo-conciencia) buscan en la actualidad programar, planificar sus creaciones (obras y actividades) de acuerdo con la profundidad de los cambios históricos³⁸.

Dallal, habla de la danza y sus repercusiones en el presente, el cual está impregnado de angustia o inquietudes producidos por los cambios histórico, y es justamente el cuerpo quien de manera inconsciente visibiliza el devenir histórico, gracias a que el cuerpo goza de una conciencia y puede manifestarla. Siguiendo esta idea, habría que preguntarnos ¿cómo la memoria corporal particular se transforma en una colectiva? Para apoyarnos sigamos con Dallal.

La danza vigila las raíces de nuestro cuerpo actual. De ahí que en la danza radiquen todas las posibilidades del arte colectivo, aquel que se auto realiza mediante la participación gozosa de las comunidades y comunicaciones del hombre de nuestro futuro inmediato. Para alcanzar al hombre y para alcan-

³⁸ Alberto Dallal, la Danza: impulso y cultura en *Cuerpo y Abstracción*. (México: Revista de la Universidad de México, 1972), 7.

zarse sí misma, la danza tendrá que acudir a las formas de vida y a partir de ellas transformarse³⁹.

De esta forma para ir de una memoria corporal particular a una colectiva, Dallal propone que el medio sería entonces, la danza. Dallal hablando desde un término más amplio, propone a la danza como manifestación y acto reflexivo, en el que se busca ante todo ser un acto colectivo que comunica. Continuando con esta línea, valdría cuestionarnos entonces si la danza como movimiento humano comunica, ¿el cuerpo entonces se puede considerar como un archivo? O más específicamente ¿cómo podríamos realizar nuestro *deseo de archivo* en un cuerpo?

André Lepecki, propone lo siguiente.

Con la expresión “deseo de archivo en la danza contemporánea” propongo un marco afectivo, político y estético alternativo para las recientes recreaciones de danza, así como para sus relaciones con las fuerzas, los impulsos o los sistemas de mandato archivístico. (...) Propongo el “deseo de archivo” como referencia a una capacidad de identificar en una obra pasada Campos creativos todavía no agotados de “posibilidades impalpables”⁴⁰.

Por tanto, me interesa construir la idea de *archivo* como conjunto de capacidades y posibilidades para explorar una pieza y sus “posibilidades impalpables”. De ahí la necesidad de estudiar la pieza *Körper* como archivo y registro potencial. *Körper* no busca hacer un retrato únicamente del cuerpo y sus cualidades físicas, mas bien se construye como un paradigma comunitario que rechaza mostrarse como una pieza de danza contemporánea tradicional y se evidencia como una guía que permite que otras miradas y cuerpos tengan voz para contar historias

³⁹ Alberto Dallal, la Danza: impulso y cultura en *Cuerpo y Abstracción*. (México: Revista de la Universidad de México, 1972), 8.

⁴⁰ André Lepecki, “El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y la supervivencias de las danzas” en *lecturas sobre Danza y Coreografía*. (Madrid: Artea, 2013), 62.

y reflejar hechos históricos.

Construir una pieza dancística como creación colectiva *in situ*, impulsa a que las acciones y movimientos de los bailarines se convierten en un archivo corporal viviente.

Este vínculo indisociable significa que cada “deseo” actúa sobre el otro para redefinir qué se entiende por “archivar” y que se entiende por “recrear” está acción de redifinición se lleva a cabo mediante un articulador común: el cuerpo del bailarín. El cuerpo es archivo y el archivo es un cuerpo⁴¹.

Lepecki está afirmando que el cuerpo de un bailarín por su naturaleza funge como archivo y que instintivamente responde a un deseo de reconstruir, es decir, las memorias y las historias que conforman ese cuerpo (el cuerpo del bailarín/performer) indudablemente participarán dentro de los movimientos y acciones coreográficas que se utilicen en la obra.

Lo cual se hace evidente en piezas como *Körper*, que además de construir un relato personal que se construye bajo historias propias de los bailarines, también problematiza historias más complejas que cuentan un episodio histórico o hacen referencia a un acontecimiento real. De esta forma, *Körper*, transita de una memoria personal y corporal a una colectiva e histórica donde imprime los saberes y sentires personales de los cuerpos propios y de los que se hacen referencia como acción colectiva, pero ¿Cómo se genera el tránsito entre lo particular y personal de un cuerpo a una memoria colectiva cargada de un acontecer común?

⁴¹ André Lepecki, “El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y la supervivencias de las danzas” en *lecturas sobre Danza y Coreografía*. (Madrid: Artea, 2013), 63.

De la memoria corporal a la Memoria colectiva en *Körper*

Körper indudablemente busca que los cuerpos de los bailarines compartan memorias, anécdotas y por supuesto el testimonio de las vivencias y sucesos que marcaron un periodo en la historia. En este caso, me interesa profundizar en las marcas que se producen en el cuerpo como producto del devenir histórico. El cuerpo es un material para ser cuestionado pero, ¿Qué tipo de registro puede generar el cuerpo?, ¿Dónde comienza y donde termina un cuerpo? ¿Los recuerdos y afectos pueden producir un archivo? Si se piensa en la relación entre el pasado y el presente, el cuerpo permite vislumbrar un futuro posible, nos muestra nuevos modos de relación y construcción de hechos históricos.



Fig. 2 Ilustración del Libro: El Atlas de Eduard Pernkopf

La pieza *Körper* invita a los cuerpos presentes a hablar y cuestionar sobre situaciones de la contemporaneidad. La obra cuestiona la idea de quietud en el cuerpo, la pertinencia de la memoria, la noción del futuro y hasta el precio económico del cuerpo. De esta forma conviene regresar a los planteamientos de André Lepecki, quien propone que en una obra dancística encontramos piezas faltantes del pasado que nos ayudan a reconstruir nuestra historia.

Las recientes creaciones en danza podrían considerarse no como compulsiones paranoico-melancólicas de repetición, sino como modos singulares de

politizar el tiempo y las economías de la autoría mediante la activación coreográfica del cuerpo del bailarín como un archivo interminablemente creativo, transformacional. En la recreación volveremos y en este retorno encontraremos en las danzas pasadas un deseo de seguir inventando⁴².

Por tanto, y siguiendo la propuesta del autor, lo importante de las nuevas creaciones en danza es que se muestren como ejercicios de reflexión que activan la memoria y el deseo de archivo para reconocer el cuerpo como un registro histórico. De esta manera podemos afirmar que para tener una mayor comprensión de la obra de Sasha Waltz & Guest la experiencia visual tendría que pasar en un primer momento por el cuerpo del espectador para comprender, en este caso, las consecuencias corporales de los trabajos forzados y el vacío de los cuerpos desaparecidos durante el holocausto. Cuando hablamos de pasar por el cuerpo, nos referimos a una apertura a nuevas sensibilidades del espectador no únicamente a la vista, la experiencia visual pasa por todos los sentidos.

Regresando un poco a las preguntas que se plantearon al inicio de este apartado, ¿Qué tipo de registro puede generar el cuerpo? Valdría la pena mencionar que el cuerpo además de responder a un registro de materialidad sensible y cualitativa, puede responder a preguntas concretas y específicas en cuanto a su materialidad. Pensemos por ejemplo en el libro de anatomía *El atlas de Pernkop*⁴³ utilizando imágenes de cuerpos de judíos para su elaboración. Este libro que resulta fundamental para estudios médicos por sus realistas dibujos sobre la anatomía humana, en realidad debe su existencia a los judíos víctimas del holocausto.

⁴² André Lepecki, “El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y la supervivencias de las danzas” en *lecturas sobre Danza y Coreografía*. (Madrid: Artea, 2013), 78.

⁴³ *La anatomía topográfica del hombre de Pernkop*, actualmente no se han impreso nuevas versiones de este libro, en internet (ebay) se pueden encontrar ejemplares de segunda mano a un precio de 599.99 euros. Búsqueda realizada: 21 de Enero de 2020

Eduard Pernkopf llegó a lugares antes insospechables con sus libros de anatomía, en los que gracias a la donación de cadáveres y las grandes habilidades de dibujantes y artistas pertenecientes al partido nazi, puedo elaborar uno de los libros pilares de la medicina moderna.

Pernkopf con suavidad puedo separar y disecar cada músculo y hueso para que sus dibujantes pudieran captar el interior del cuerpo humano a todo color. Penkopf planificó su atlas por regiones: el pecho; el abdomen, pelvis y región pélvica; el cuello; y la anatomía topográfica y estratigráfica de la cabeza.

Lo que además resulta llamativo de este libro son las posturas de los cuerpos con los que trabaja Penkopf, pues demuestran en gran medida dolor, desconsuelo y suplicio. Por ejemplo, en una de las ilustraciones, observamos como la postura es encorvada y con el pecho hundido, la posición nos permite leer que este cuerpo antes de morir, posiblemente fue azotado en las mesas de castigo⁴⁴ que se utilizaban dentro de los campos de concentración.

Sin embargo, lo impresionante de este libro no son solo sus aportes científicos a la medicina actual, sino el poco sentido de respeto a la individualidad de un cuerpo. Es decir, ¿Cómo un cuerpo se desprende de su condición humana para convertirse en un objeto/registro científico? Aunque actualmente se debate el hecho de seguir utilizando este libro como material de apoyo, porque responde también a preguntas de ética profesional, lo que es claro es que el cuerpo puede ser archivo, y como tal responde a preguntas concretas y específicas desde su materialidad y también desde su condición sensible. El cuerpo por naturaleza, puede producir registros ya sean materiales, culturales, políticos o científicos, sin embargo, la intenciones con

⁴⁴ Las mesas de azote fueron utilizadas como castigo, en las que el individuo se recostaba el pecho y el abdomen sobre la mesa y apoyándose sobre los pies recibía azotes por toda la espalda. Se esperaba que el victimario gritará de dolor para que eso causara miedo y terror en los demás presos.

las que se elaboran estos registros son lo que definen el propósito de archivar un cuerpo.



Fig. 3 Mesa de Castigo. Fotografía propia. Campo de Concentración en Dachau

El uso de castigos corporales hizo que los alemanes nazis tuvieran un mayor control sobre lo que sucedía en los campos de concentración. De hecho, en la primera exposición que se organizó en Dachau, hubo un sala que reconstruyó a modo de performance como eran los castigos corporales, utilizando modelos de tamaño natural que ejemplificaban a los prisioneros y militares del SS con su respectivo uniforme.

Utilizar el cuerpo como lugar de tortura, es sin duda, el camino más rápido para lastimar y afectar a una comunidad. El debilitar el cuerpo también implica debilitar a la comunidad, porque la memoria colectiva es compartida, transmitida y construida. Se transmite en el gesto, en una postura corporal, en la forma de hablar y hasta en los movimientos de un cuerpo. La memoria corporal, por consiguiente, es una manifestación construida de los recuerdos corpóreos que se efectuaron individualmente, pero también en los recuerdos acumulados y guardados en la genética adquirida.

Fig. 4 Ejemplos de utilización de Mesa de Castigo. Fotografía propia. Campo de Concentración en Dachau



Der ehemalige Häftling Rudolf Wolf erklärt in seiner Zeugenaussage beim ersten Dachauer Prozess den Gebrauch des Prügelbocks, November 1945
National Archives, Washington D.C.

Rudolf Wolf, a former prisoner, demonstrates the use of the whipping trestle during his testimony at the first Dachau trial, November 1945



Mit lebensgroßen Figuren in SS- und Häftlingsuniformen wurde die Prügelstrafe in der ersten Ausstellung nachgestellt, 1945–50
KZ-Gedenkstätte Dachau

The use of corporal punishment was re-enacted in the first exhibition using life-size models in SS and prisoner uniforms, 1945–50

Materialidades de la condición humana en los centros de trabajo forzado

Durante la Segunda Guerra Mundial, los trabajos forzados que se realizaron en el *Arbeitslager*⁴⁵ pusieron al límite los cuerpos de miles de judíos, que fueron reducidos a enormes masas colectivas que trabajaban por pequeñas raciones de comida para sobrevivir. ¿Cuales fueron las consecuencias corporales de los trabajos forzados? Para lograr un mayor crecimiento económico durante la Alemania nazi, se dio primacía al trabajo manual, labores como cargar, mover y manipular materiales nocivos fueron lo que llevó a Alemania a convertirse en un pionero de la industria. Los judíos y otros enemigos del régimen trabajaron cargando materiales pesados, en granjas agrícolas, minas, bosques, pero sobre todo en establecimientos industriales y de fabricación. La gran mayoría laboraba en la producción de químicos, armas y combustible. Esto lleva a concluir que los nazis consideraron utilizar el cuerpo como fuerza de trabajo que ayudaría a solucionar sus problemas económicos, políticos y raciales.

¿Cuál es la materialidad de un cuerpo que ha perdido su condición humana? y, en consecuencia a esto y debido a mi formación académica surge la pregunta ¿Cómo puede la danza abordar una problemática histórica y sus resonancias corpóreas? Sasha Waltz & Guest en su trabajo explora las consecuencias corporales de los trabajos forzados durante el holocausto. *Körper* evidencia la materialidad de un cuerpo en constante agonía. Aunque la pieza a la fecha ha tenido ciertos cambios, las secuencias principales se conservan y se siguen representando como en su primera función. Recordemos que en 1999 se inauguró el museo y que Daniel Libeskind decidió que debía rememorar a los cuerpos y el Holocausto.

⁴⁵ Campos de trabajo

Tiempo después Sasha Waltz, se unió con su compañía y durante seis semanas⁴⁶ estuvieron construyendo la pieza *in situ*. De esta forma, la obra dialoga con el espacio, el vacío y por supuesto con la memoria del Holocausto. Los cuerpos de los bailarines transitaron por el espacio y buscaron construir el movimiento en respuesta a la arquitectura. *Körper* en su primera exhibición contó con la participación de: Davide Camplani, Nadia Cusimano, Lisa Densem, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, Luc Dunberry, Nicola Mascacia, Grayson Millwood, Joaquin NaBi Olsson, Virgis Puodziunas, Claudia de Serpa Soares, Takako Suzuki, Laurie Young y Sigal Zouk, de los cuales seis de ellos siguen en la obra⁴⁷ lo que nos permite observar en su cuerpo que al igual que la obra ha recorrido dieciocho años.

La obra presenta un elenco que se destaca por la apertura a cuerpos a los que no se acostumbra dar espacio en la danza. Además de los tradicionales cuerpos jóvenes y atléticos, *Körper* se interesa por mostrar otras posibilidades, cuerpos con busto generoso o con un abdomen prominente, cuerpos flexibles, con flacidez, con diversos rasgos raciales, algunos otros con edad avanzada. Sin embargo, logra unificar los cuerpos en su discurso y desdibuja las diferencias entre ellos, consiguiendo un cuerpo de baile sólido y unificado. Es aquí donde observamos una de las cualidades del teatro posdramático, en la cual se puede romper con los cánones estéticos que suelen determinar qué cuerpos debieran estar en un espacio de representación, cuáles son dignos de ser vistos. Es decir, lo que Lehman propone respecto a lo que la escena posdramática implica, un nivel en el que se privilegia la presentación por encima de las necesidades estéticas que solían determinar los cánones de la danza contemporánea.

⁴⁶ Previamente trabajaron la construcción de la pieza en *Sofiensaal* durante 8 meses aproximadamente.

⁴⁷ Lisa Densem, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, Luc Dunberry, Grayson Millwood, Takako Suzuki, Sigal Zouk

Para ejemplificar algunos de los argumentos recién expuestos, abordaremos tres momentos que hacen referencia a la pregunta ¿Cuál es la materialidad de un cuerpo que ha perdido su condición humana? En esta pieza podemos identificar una situación en la que los cuerpos están recostados sobre el piso y rodando van al paso de una persona que camina erguido y con firmeza. El movimiento es continuo y prologado, los cuerpos se observan como una masa unificada en la que se pierden los límites entre un cuerpo y otro. La persona que camina viste de negro y en su caminar se observa su imperturbabilidad ante los cuerpos que yacen en el piso.



Fig. 5 Secuencia de Körper 29:56min Sasha Waltz & Guest. Función de inauguración en el museo Judío de Berlín. Año 2000

Los cuerpos como masa unificada desprovistos de una identidad, ruedan sobre el piso sin hacer presente su género, sus dolencias o cualquier referencia a una individualidad. Se muestran como un conjunto mecanizado que permite que el hombre que esta de pie pueda continuar con su caminar. De esta forma me permito proponer que esta escena hace una analogía a la materialidad

de un cuerpo que ha sufrido tortura y resignación, producto de un trabajo forzado que cambia y modifica toda huella personal e individual en un cuerpo. Los cuerpos de los bailarines responden al espacio, al vacío y a la gravedad. Buscan mezclarse con el piso, hundirse en la tierra y unirse entre ellos.



Fig. 6 Secuencia de Körper.
Sasha Waltz & Guest. Función de inauguración en el museo Judío de Berlín. Año 2000

Momento después de rodar por el suelo, uno a uno se ponen de pie y dirigiéndose a la tarima⁴⁸ se colocan en hilera en una posición similar a la fetal, formando una fila en la que después se une un segundo grupo y sobre ellos en la misma posición fetal se colocan encima, construyendo con ello un muro humano. Mantienen la posición por un tiempo y a continuación se levantan uno a uno y con pequeños pasos rodean parte del contorno de la tarima, lo hacen al unísono caminando como una enorme masa corpórea. La escena recuerda a las enormes filas que

⁴⁸ La tarima es de color negro y construida con madera. Es de forma rectangular de aproximadamente 15m x 10m y al centro tiene un rectángulo con un vidrio al frente, por el lado izquierdo tiene una entrada pequeña por la cual pueden ingresar los bailarines al espacio rectangular. Cuando la tarima cae al piso observamos del lado derecho es más angosto.

los judíos hacían diariamente para realizar su trabajo, en la que eran identificados únicamente por un número. El número permitía poder diferenciarlos y aún así les dotaba de cierto anonimato en el que al igual que los animales de ganadería solo importan cuantitativamente. Por otro parte, el muro humano que realizan al borde de la tarima, se presenta como una imagen que invita a reflexionar sobre las fosas comunes en las que se arrojaban los restos de los cuerpos que sucumbían a la agonía de los campos de trabajo. Este muro corpóreo, muestra que la condición humana se pierde cuando se abandona todo rasgo de individualidad.

El otro momento de la pieza en el que se afronta esta problemática histórica y sus resonancias corpóreas, es casi al inicio de la obra, cuando dentro de un muro gigante comienzan a



entrar los cuerpos en un espacio muy reducido, la situación que se genera a partir del acercamiento de un cuerpo a otro en un espacio tan estrecho resulta armoniosa y delicada. La belleza de cada micro-movimiento, se expresa como una coreografía de cuerpos que danzan al ritmo de un apretado espacio que permite explorar las porosidades y durezas de un cuerpo. Cada cuerpo va conviviendo con el otro y al mismo tiempo se mimetiza con el que estaba antes. Por tanto, donde había estado un abrazo en un inicio, abre paso a un muslo, un hombro o

Fig. 7 Secuencia de Körper 00:01min Sasha Waltz & Guest. Función de inauguración en el

simplemente la cabeza de otro cuerpo, que también busca coexistir.

La imagen resulta poética por la convivencia de los cuerpos, se puede apreciar el acercamiento que busca un tobillo al ocupar el espacio y al mismo tiempo el codo de otro cuerpo que transita por ese mismo espacio. Contrariamente a lo que se esperaría, cada cuerpo surge y se mueve con voz propia, Sasha Waltz reta la idea de que se puede conservar la propia individualidad aun habitando el mismo espacio. Dicho de otro modo, la pieza muestra que incluso en las condiciones mas adversas, los cuerpos poseen potencia de vida, única, singular, irrepetible y a la vez idéntica en tanto gesto de lo humano.

Por otra parte, *Körper* además plantea una descodificación del movimiento y una construcción de una nueva corporalidad. Los cuerpos en la obra de Sasha Waltz están dialogando con nuestro presente y funcionan como metáforas de él. Sasha Waltz & Guest muestra interés por las acciones coreografías que entienden el cuerpo y explora las posibilidades de movimiento. Las fronteras entre la vida y el sufrimiento, la resistencia de un cuerpos y por supuesto la perdida de una identidad se mezclan para producir un lenguaje único y enérgico. *Körper* es una investigación sobre el cuerpo humano, el movimiento y su esencia material, muestra lo que es y lo que puede un cuerpo.

Con *Körper*, las acciones coreográficas dan la sensación de ser una fotografía histórica hecho de una masa de humanos, percibimos los cuerpos de los bailarines que se van uniendo hasta construir una fortaleza y así manifiestan cómo el cuerpo puede funcionar como memoria colectiva que guarda los procesos y sublevaciones del Holocausto. Waltz con esta obra propone qué es el cuerpo cuando está en relación con otro cuerpo cuando se llena de significación. Es de-

cir, lo importante es la relación que se genera entre un cuerpo y otro, o entre un cuerpo y el escenario, pues es ahí donde se genera un sentido, deja de ser abstracto y se vuelve algo concreto⁴⁹. Con esta obra Sasha Waltz cuenta la historia personal de cada cuerpo y al mismo tiempo cuenta la historia común que ha dejado huellas en nuestro cuerpo y en nuestra memoria, de esta forma decide trabajar con el pasado judío y pasado alemán para presentar un nuevo relato del Holocausto, que se rige principalmente por una sensibilidad al cuerpo. La materialidad de *Körper* está en el sufrimiento, en dolencia y la resistencia de los cuerpos que realizaron trabajos forzados por años y que ahora son reinterpretados por bailarines.

⁴⁹ Fragmento de la entrevista a Sasha Waltz durante la premiere. Este fragmento lo tome del video de la pieza *Körper*. El el minuto seis con cincuenta y ocho segundos, realiza los comentarios que arriba menciono. 06:58

Conclusiones

En mi experiencia *Körper* es un trabajo de investigación del cuerpo hecho desde la danza, cada secuencia y acción coreografía es en realidad un ejercicio de investigación sobre el cuerpo humano, el movimiento y su esencia material. Trabajar con esta obra, me ayudo a percibir la investigación desde otras áreas, es decir, amplió mi visión en cuanto a la noción misma de investigación. Sasha Waltz realiza un estudio del cuerpo y hace preguntas que resuelve dentro de la danza. De esta manera, pude reconocer que se puede hacer investigación desde la danza y lo fértil que es la danza para la investigación, con lo cual he descubierto la pertinencia y utilidad de mover el foco de la investigación a otros escenarios.

Así mismo, a lo largo de este trabajo descubrí la función de la memoria en nuestro cuerpo. La memoria se hace presente en la forma de caminar, en los rasgos raciales, la forma de hablar, en el color de la piel, e inclusive en el aroma, y cada uno de estos signos conforman el cuerpo. La memoria nos ayuda a adaptarnos al entorno y nos marca para definir quiénes somos, es decir, nos provee de una identidad, pero ¿Cómo la memoria afecta la corporalidad? a partir de la obra *Körper* descubrí que la memoria afecta las posturas y los movimientos, es decir, nuestro andar está definido por los recuerdos vividos, cada cuerpo responde a hechos concretos. En este sentido, el cuerpo y los hechos vividos sufren un proceso de estructuración e interpretación y, por tanto, lo que se recuerda es una realidad percibida.

Körper almacena y recupera recuerdos, lo hace desde el cuerpo y nos recuerda que cada

músculo es un portador de memoria y que cada pliegue tiene una historia que contar. La memoria también se puede construir colectivamente cuando se le da agencia al cuerpo y se le permite hablar desde la danza. En *Körper* encontramos cómo es posible que a través del movimiento y la danza, se pueden reconstruir memorias. Se puede concluir que el trabajo de Sasha Waltz reta a pensar nuestra propia finitud corporal y al mismo tiempo cuestiona la idea de la desintegración del cuerpo desde un punto de vista físico, y cómo este se puede convertir en un archivo que revela historias ocultas que muestran saberes colectivos. El cuerpo en la obra de *Körper* sirve como un registro sensible de una mirada particular del Holocausto, esto es, Sasha Waltz no toca el tema del Holocausto de una forma narrativa, sino emocional. La idea del vacío, de la pérdida del cuerpos, de todos los sistemas que lo conforman, incluyendo los músculos y hasta los huesos. La pieza, intervino el espacio y sus modos de habitarlo. En cada coreografía se observa la influencia del edificio y su arquitectura sobre los bailarines, como un ejercicio retroactivo de energías que convergen.

Por esta razón, es tan necesario pensar en la relación: historia, memoria y cuerpo. Hoy en día resulta urgente concientizar sobre el lugar que tiene el cuerpo en el paradigma actual, dado que el cuerpo es un dispositivo central de sometimiento y vulneración de las personas para adoctrinar, sin embargo, también puede ocuparse como un sitio de construcción de la esperanza, un lugar de resistencia y un modo de estar juntos como humanidad. Por lo que estudiar, las corporalidades que tienen huellas de violencia o adoctrinamiento puede resultar provechoso como un ejercicio de memoria histórica, es decir, el cuerpo que ha sido vulnerado, adoctrinado o violentado, ilustra como se ha ido configurando la noción de cuerpo a lo largo de la historia.

La memoria tiene un papel fundamental, puesto que dialoga con la individualidad del ser y al mismo tiempo recorre la colectividad construida. Por tanto, es conveniente poner en diálogo el cuerpo con nuestro entorno, con nuestra memoria y enfrentarlo a los recuerdos para comprender cómo se construye la historia, es decir, el cuerpo necesita de la corporalidad de los demás para situarse y definirse frente al mundo. Asimismo, se requiere de un esfuerzo por sistematizar y comprender los lenguajes corporales que hoy nos definen cómo sociedad. Dicho de otra forma, los lugares del cuerpo están en la historia y los lugares de la historia están en el cuerpo.

Referencias Bibliográficas

- Bachelard, G. [1957] (2012) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrera, O. (2009) *La escritura ontológica-social del cuerpo en la obra de Jean-Luc Nancy* Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana. Año IV, No 8. Julio-Diciembre 2009. Oscar Barrera Sánchez, pp.148-162. Universidad Iberoamericana A.C., Ciudad de México.
- Benjamin, W. (2018) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Bodies, Körper: Sasha Waltz & Guests. 6 de Marzo de 2018 En: London & SE, Reviews. Disponible en: <http://www.seeingdance.com/sasha-waltz-korper-06032018/> (Último acceso: 3 de Diciembre de 2018)
- Cuerpo a Cuerpo con Sasha Waltz. 26 de Mayo de 2011. Disponible en: https://www.larazon.es/historico/9324-cuerpo-a-cuerpo-con-sasha-waltz-LLLA_RAZON_378027 (Último acceso: 4 de Febrero de 2019)
- Connerton, P. (2011) *The Spirit of Mourning: History, Memory and the Body*. Inglaterra: Cambridge University Press.
- Dallal, A. (1972) La Danza: impulso y cultura en *Cuerpo y Abstracción*. México: Revista de la Universidad de México.
- Debroise, O. (2004) *Resistencia y seducción: el caso México* (Conferencia presentada en el “Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo”, Ciudad de México, 22 - 24 de Enero 2004.
- De Beauvoir, S. (2017) Capítulo Primero. Infancia en *El segundo sexo*. España: Cátedra.
- Debroise, O. (2007) Genealogía de una exposición en la Era de la Discrepancia, Arte y Cultura Visual en México 1968 - 1997. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Distel, B. (2005) *The Dachau Concentration Camp, 1933 to 1945*. Text- and photo documents from the exhibition, with CD. Alemania: Comité Internacional de Dachau.

- Infante-Guell, M. (2008) *Performance Documentation 8: Körper en Anatomy Live*. Performance and the Operating Theatre. Holanda: Amsterdam University Press.
- Interview: Choreographer Sasha Waltz On ‘Körper’ At Sadler’s Wells. 28 de Febrero de 2018. Disponible en: <http://somethingcurated.com/2018/02/28/interview-choreographer-sasha-waltz-on-korper-at-sadlers-wells/> (Último acceso: 1 de Febrero de 2019)
- Le Breton, D. [1990] (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. [1992] (2002) *Sociología del Cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lehmann, H. (2013) *Teatro Posdramático*. México: Paso de gato.
- Lepecki, A. (2013) *El cuerpo como archivo dos: El deseo de recreación y la supervivencias de las danzas en lecturas sobre Danza y Coreografía*. España: Artea.
- Lepecki, A. (2008) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Universidad de Alcalá.
- López Cuenca, A. (2004) *Resistirse y morir: el Arte mexicano contemporáneo como espectáculo* (Conferencia presentada en el “Tercer Sinopsio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo”, Ciudad de México, 22 - 24 de Enero 2004).
- López Cuenca, A. (2016) El trabajo artístico y la disputa por los comunes: notas para una genealogía en *Los comunes digitales: Nuevas ecologías del trabajo artístico*. México: Centro de Cultura Digital.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on *Intermediality*. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rosales, E. (S/D) *Aproximaciones a la crítica de la danza en México*. México: Universidad de México.
- Vásquez, A. (2008) *Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad en Nómadas*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas 18, 2008.2

Vásquez, A.(2012) *Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad* en Jean-Luc Nancy; de la *téchne* de los cuerpos a la apostasía de los órganos. *Eikasia, Revista de Filosofía*, No. 44 mayo 2012, pp. 59-84