

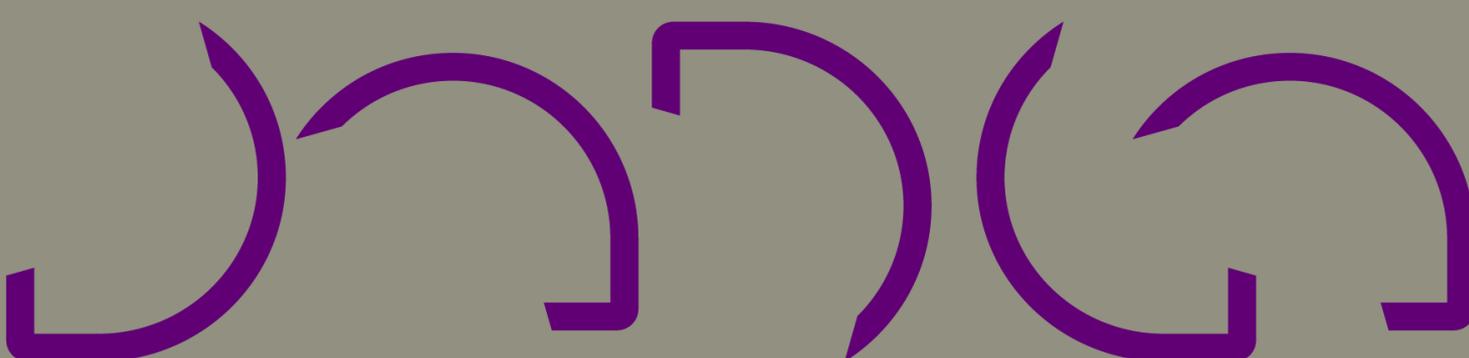
revista
brasileira
de estudos
em dança

Una danza llamada *re-* *cuerto*: reflexiones sobre la práctica artística autobiográfica desde una memo- ria traumática

*Uma dança chamada lembrança: reflexões sobre prática ar-
tística autobiográfica a partir de uma memória traumática*

Laura Vainer
Felipe Ribeiro

VAINER, Laura; RIBEIRO, Felipe. Una danza llamada recuerdo: reflexiones sobre la práctica artística autobiográfica desde una memória traumática. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, 2(4) p. 66-79, 2023.



ABSTRACT

For the past four years, I have been conceptually examining the functioning of a performance called *remembrance*, danced by me between 2018-2019. I aim to explore intersections between feminist practices and care policies in environments where dance studies take place. In this article, I present autobiographical reflections on a traumatic memory that points to embarrassing situations experienced in the context of dance education. Here, I engage with trauma as sensitive material rather than a concept. The text is an exercise in dance memory that performs a recollection of a dance where care is established through touch between bodies. The concept of 'marks,' as presented by Suely Rolnik (1993), takes center stage, along with the perception of fragility as a disposition to touch and be touched. To potentially undermine a desire linked to the ideal of the modern subject mirrored in the classical ballerina figure, I named myself '(non) ballerina' to differentiate the dance that *remembrance* introduces from my old experienced as a "classical ballerina".

KEYWORDS: Ballerina; Trauma; Autobiography; Care; Feminism.

RESUMO

Há quatro anos observo, conceitualmente, o funcionamento de uma performance chamada *lembrança*, dançada por mim entre 2018-2019. Meu intuito é pensar interseções entre práticas feministas e políticas de cuidado em ambientes onde o estudo da dança acontece. Neste artigo apresento reflexões autobiográficas sobre uma memória traumática que aponta para situações constrangedoras vividas em contexto de formação em dança. Lido com o trauma como matéria sensível e não como um conceito. Neste sentido, o texto é um exercício de memória em dança que performa lembrar de uma dança onde o cuidado se faz a partir do toque entre os corpos. Ganha destaque o conceito de "marcas", conforme apresentado por Suely Rolnik (1993), e a percepção da fragilidade como disposição para tocar e ser tocada. Para fragilizar, potencialmente, um desejo ligado ao ideal de sujeito moderno que se espelha na figura da bailarina clássica, experimento nomear-me como "(não) bailarina" para diferenciar a dança que a *lembrança* me faz conhecer, de uma outra, vivida durante minha formação inicial.

PALAVRAS-CHAVE: Bailarina; Trauma; Autobiografia; Cuidado; Feminismo.

Una danza llamada *recuerdo*: reflexiones sobre la práctica artística autobiográfica desde una memoria traumática

Laura Vainer (UFRJ)¹
Felipe Ribeiro (UFRJ)²

¹ Maestría en Danza (PPGDan/UFRJ – Beca CAPES). Actúa de forma híbrida mediando relaciones en los ámbitos de la creación, la salud y la educación. Realiza trabajos de investigación con TRAÇO - Núcleo de Performatividades da Imagem y c.e.m - centro em movimento (Lisboa/PT). En Río de Janeiro, ofrece semanalmente los *exercícios para depoluir o amor*, prácticas de movimiento y escritura para (no) bailarines.
E-mail: laauravainer@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0243-8116>

² Artista, curador, profesor y coordinador del Programa de Posgrado en Danza de la UFRJ (PPGDan). Tiene un doctorado del PPGArtes/UERJ y una maestría en Estudios de Cine de la NYU. Desde 2011 programa el Festival Atos de Fala, dedicado a *palestras-performance*. Desarrolla una serie de performances e instalaciones denominadas Ações de Virada.

E-mail: felipe.ribeiro@eefd.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0199-0953>

1. *recuerdo*, una danza

¿Cómo puede la práctica de la danza ayudarnos a comprender históricamente las experiencias de ser mujer? ¿Qué prácticas de memoria en danza contribuyen a la producción de un cuerpo de mujer que, en base a la historia, se sostenga a sí mismo? Formulé estas preguntas después de realizar un programa performativo de lectura³ del libro “Calibán y la bruja – Mujeres, cuerpo y acumulación originaria”, de Silvia Federici. Durante algún tiempo las abordé teóricamente, esbozando reflexiones sobre la singularidad de la investigación historiográfica llevada a cabo por mujeres que piensan danzando (Vainer; Kremer, 2022). Entre la intención y la intuición, imaginé acercar la historia de la caza de brujas que Federici presenta en el libro a las Wilis, personajes del ballet romántico “Giselle”. A lo largo de la lectura del libro, me llamó la atención la brecha cronológica que se abre desde el llamado “final de la caza de brujas” en el siglo XVII hasta la llegada de las Wilis al libreto de los ballets románticos a mediados del siglo XIX. ¿Sería posible mirar a las Wilis, las danzarinas fantasmas que actúan en grupos para perseguir e invitar a la muerte a los hombres con los que se cruzan, a partir de la historia del exterminio de cuerpos y subjetividades femininas que estableció la caza de brujas? Tenía la intención de explorar estas preguntas, observando el proceso de investigación de una performance llamada *recuerdo*. Con esta performance, realizada por mí entre 2018 y 2019, inicié un circuito de reflexiones sobre el cuidado desde la danza. Dancé *recuerdo* en 3 ciudades muy diferentes geográfica e intensivamente: Lisboa, Río de Janeiro y Botucatu. Su activación en residencias artísticas y sesiones de danza me hizo notar la polaridad entre la fragilidad y una sensación de apoyo que experimentaba corporalmente al bailarla. A partir de ella, movilizó una experiencia de desidentificación con la formación de una “bailarina clásica”, investigando los movimientos de balanceo, aproximación-distancia y espirales como provocadores de un proceso de subjetivación que valora el desequilibrio cuando se combina

³ La performance de lectura se realizó durante el curso de Estudios de Performance, ofrecido por Felipe Ribeiro y Ruth Torralba en el Programa de Posgrado en Danza de la UFRJ (2021). La lectura duró 28 días, coincidentemente el número de días de un ciclo lunar. Todos los días de las 10 pm a las 11 pm hice una lectura abierta en vivo por Instagram. Cada tres días de lectura había un día de pausa. El libro se leyó desde la primera hasta la última página y después de la conclusión de la lectura me dediqué a materializar la experiencia en la videoperformance “el recuerdo es una danza”, disponible en: [a lembrança é uma dança - YouTube](#).

con gestos de apoyo al cuerpo. La performance *recuerdo* señaló un doble propósito para la investigación artística que desarrollo: inventar, a través de prácticas de danza, formas de cuidarme y sobrevivir a una historia personal y traumática con la danza, e iniciar un circuito de práctica y reflexión comunitaria sobre el cuidado desde la danza.

Con el fin de acercar las reflexiones sobre la performance *recuerdo* a una discusión historiográfica que involucra el exterminio de las mujeres europeas y la aparición, un siglo y medio después, de personajes que representaban a mujeres fantasmas, me di cuenta de que mi interés en el campo de la historia no está relacionado con una preocupación historiográfica, pero al sentido de apoyo que el estudio de la historia genera para la percepción del cuerpo como “cuerpo en el tiempo”. Es decir, la capacidad del hacer histórico para producir discursos que elaboren memorias y nos ayuden a situar nuestra vida individual en contextos sociopolíticos que nos superan (Rusen, p.164, 2009). Cuando me interesé en investigar la historia de la caza de brujas en línea con el ballet romántico "Giselle", lo que me conmovió fue la necesidad de amparar un sufrimiento personal que se reducía a una sensación de impedimento para bailar.

Como muchas chicas blancas de clase media en Brasil, comencé mis estudios de danza jugando a *ser princesa y bailarina* en un grupo de *baby class*. Terminé involucrándome en un camino de profesionalización que solo se vio interrumpido cuando, a los 16 años, me negué a asistir al examen concluyente de mi formación porque la violencia diaria que había experimentado durante los 13 años de profesionalización resultó ser insostenible. Esta ruptura permaneció durante años en mi cuerpo como un malestar corporal/subjetivo que me hace creer, una y otra vez, que no puedo bailar sin parecer inadecuada. Un malestar que en lugar de alejarme definitivamente del estudio de la danza, me ha hecho buscarla en diferentes lugares.

En el año inicial de la investigación, asocié este malestar con la experiencia de ser mujer, con una condición subjetiva ligada a la historia de exterminio de mujeres y a la misoginia. Fue durante el transcurso del trabajo de investigación sobre las Wilis y el ballet “Giselle”, que recordé una experiencia traumática vivida durante un ensayo de la variación de la protagonista en el primer acto de “Giselle”. Un momento que envenenó mi

deseo de danza y dejó una marca que me instiga a mirar con mayor complejidad las relaciones entre violencia y sumisión de las mujeres. La "bailarina clásica" que me negué a ser no es solo un estereotipo idealizado de feminidad, sino un proyecto exitoso de control y exploración del deseo de movimiento de los cuerpos femeninos. Recordar ese ensayo reposicionó todo lo que había producido a lo largo de los primeros años de la investigación, y me hizo prestar atención a la capacidad del movimiento danzado para agitar el lenguaje discursivo a favor de una memoria personal con la danza que sacó a la superficie las dinámicas entre impedimentos y movimientos que se archivan en mi cuerpo de (no) bailarina.

2. Marcas, la "génesis de un devenir"

El hecho de que existan afectos venenosos que nos impactan negativamente hasta el punto de desfigurar nuestros cuerpos, me instiga a observar la inquietud de mi deseo de bailar en contacto con la memoria. El reconocimiento de esta inquietud en mi cuerpo es una llave que mantiene mi percepción en el punto de ignición. No puedo ignorar el vínculo sensible entre el trauma, el miedo, la sensación de inseguridad y la frustración. La investigación que desarrollo y, por tanto, este artículo, son producto de un dilema corporal/subjetivo que implica deseo y sufrimiento. Ser la persona que investiga/escribe y que en un doble movimiento se observa como objeto de lo que se escribirá es una elección que, si no obstaculiza, ciertamente modula las tareas de investigación para incluir acciones que permitan al cuerpo-objeto de la investigación los reordenamientos que son precisamente el material en el que se centrará la investigación escrita. Digo esto porque el trauma aún no puede ser un concepto o un tema en el que me detengo a una distancia teóricamente aceptable. Estoy lidiando con esto en niveles todavía basales y, en cierta medida, infantiles. La participación en un entorno donde la atención a la danza ocultaba episodios recurrentes de humillación y, más específicamente, el desprecio de una profesora, victimizó mi cuerpo de bailarina en formación. Perjudicada, pero movida íntimamente por el amor a la danza, ejercito mi memoria para pensar en la función regeneradora de las narrativas que podemos producir para lidiar con el sufrimiento causado por situaciones de violencia en contextos de formación y actuación en danza.

El impacto de ciertos afectos en mi cuerpo de (no) bailarina se archivó subjetivamente aliado a un profundo silenciamiento. Esta percepción me hace notar el potencial de los trabajos artísticos autobiográficos para lidiar con los retrocesos del deseo frente a las precauciones habituales del cuerpo para evitar encuentros con recuerdos, que, aunque puedan ser intolerables, al mismo tiempo posponen el surgimiento de la voz y la densificación del proceso corporal/subjetivo de asumir la posición de sujeto hablante (Preciado, 2014). En este caso, la memoria aparece como una cuestión teórica y como un producto del trabajo de investigación. Opto por el concepto de marcas, expuesto por Suely Rolnik (1993), para guiar una discusión sobre el devenir y la memoria dentro del ámbito de la performance *recuerdo*. En la teoría de Rolnik, una marca no es necesariamente un trauma o una herida. Tanto es así que la autora utiliza el término marcas-herida cuando necesita referirse a la historia de afectos que se asocian al empobrecimiento de nuestro poder vital. El concepto de marcas, esté o no atento al funcionamiento corporal/subjetivo traumático, apunta directamente a la relación entre los procesos de subjetivación y los determinantes afectivos que desencadenan los circuitos corporales de pensamiento. A través del concepto de marcas podemos dilucidar una importante distinción entre aspectos invisibles y visibles del trabajo corporal realizado en la danza.

Para pensar en la marca como un potencial de diferencia, Rolnik recuerda que en nuestra existencia, compuesta por diversas dimensiones, nuestros cuerpos viven inmersos "en todo tipo de ambiente, no solo humano" (Rolnik, 1993, p.1). Su propuesta evoca la dimensión de lo invisible al lado de la dimensión visible, asegurando que lo menos obvio tenga lugar en la reflexión sobre lo real. Por lo tanto, la experiencia de la subjetivación del cuerpo ocurre simultáneamente en lo visible y en lo invisible, en la percepción de nuestro cuerpo como una forma concluida, pero también en su inconclusión. En la dimensión visible, el cuerpo que cada una de nosotras es, aparece como una unidad separable e independiente del entorno y de otros cuerpos.

Es gracias a la experiencia de esta visibilidad que podemos decir "nuestros

cuerpos, nuestras reglas"⁴. La percepción del cuerpo como algo particular, algo que es nuestro, nos ayuda a entender qué es un gesto de agresión, por ejemplo; nos ayuda a evitar acercamientos incómodos y a pedir ayuda en los casos en que nuestro sentido de integridad corporal se siente amenazado. La percepción del cuerpo como unidad separable es fundamental para que entendamos los límites que hacen de una experiencia desconocida, una experiencia de riesgo que puede perjudicarnos. Aprender que mi cuerpo es diferente de otros cuerpos es un gesto formativo y de preservación, en el mejor sentido de la palabra, porque enseña que el otro solo puede acercarse en la medida en que nuestros cuerpos se sientan sensorialmente cómodos.

En términos subjetivos y, por lo tanto, corporales, la dimensión visible de la existencia particulariza el cuerpo para que se aproveche de las relaciones en las que se reconoce como "uno" en contacto con varios otros (Rolnik, 2015, p. 2). Pero como sugiero aquí, la percepción del cuerpo como un "cuerpo particular" no es una experiencia de individualización o privatización del cuerpo. El cuerpo que soy no es un cuerpo privado, encerrado en sí mismo como una puerta con cadenas y candado. Ni siquiera es un cuerpo convencido de que el "yo" sea suficiente. De hecho, un cuerpo que se particulariza reconoce los límites de su integridad a la vez que desconfía de los impedimentos que lo constriñen en el encuentro con el mundo. Porque saber que soy "una" no me aísla de lo que los encuentros –la inmersión en todo tipo de entornos– le hacen a mi forma. En la dimensión invisible de nuestras existencias, el cuerpo que cada una de nosotras *va siendo*⁵ está constituido por los flujos de nuestra composición actual que conecta "con otros flujos, sumando y esbozando otras composiciones" (Rolnik, 2015, p. 2). Al involucrarse con los procesos de subjetivación, lo invisible se trata más de texturas que de formas y volúmenes sólidos. La experiencia de la invisibilidad es como una fábrica intensiva que procesa afectos que el lenguaje del mundo visible no puede lograr ni por sesgo óptico, ni por el gesto de contención. Hay umbrales, pero la tangibilidad

⁴ Debo esta lectura del *eslogan* feminista "mi cuerpo, mis reglas" a la conversación fomentada por el profesor Dr. Felipe Ribeiro y la artista Deisi Margarida en el contexto de la investigación realizada en TRAÇO – Núcleo de Performatividades da Imagem (Departamento de Arte Corporal/UFRJ) en el primer semestre de 2023.

⁵ La expresión se refiere al lenguaje experimentado por Sofia Neuparth en los estudios de danza que comparte. Su aproximación fenomenológica al cuerpo se basa en estudios profundos del movimiento desde la danza, observando la formación del cuerpo en el desarrollo embrionario.

del umbral no es accesible a la captura ni a la intención de permanencia. En lo invisible de mi existencia, no sé quién soy, y eso ni siquiera es una cuestión. Los movimientos y operaciones que se hacen siguen múltiples ritmos que puedo seguir, pero no puedo controlar ni enumerar cuáles son, porque lo invisible, diferente de lo visible, tiene un contenido de multiplicidad y no de particularidad.

A través de la multiplicidad de lo invisible, entre flujos y composiciones, se hacen marcas. Según Suely Rolnik, son estados inéditos experimentados por el cuerpo en su consistencia subjetiva. Estos estados son completamente ajenos al equilibrio entre subjetividad y figura, ya que rompen este equilibrio al interferir con nuestra figura actual (Rolnik, 2015, p. 2). Una marca es una cierta disposición de lo invisible del cuerpo que lo arrastra a un momento de temblor, cambiando sus contornos en la dimensión de invisibilidad. Al igual que nuestros pelos, las marcas forman nuestro cuerpo, incluso si no podemos verlas con nuestros ojos. Al desestabilizar nuestra relación con lo que sabemos de nosotras mismas, nos imponen el "requisito de crear un nuevo cuerpo -en nuestra existencia, en nuestra forma de sentir, pensar, actuar, etc.- que encarnará este estado sin precedentes que se hizo en nosotras" (Rolnik, 2015, p. 2). Para Rolnik, esto significa decir que una marca es la "génesis de un devenir" (Rolnik, 2015, p. 2).

Curiosamente, en la conceptualización ofrecida por la filósofa, el funcionamiento de las marcas evoca estar en línea con la memoria por una razón: al ser "puesta en circuito", una marca continúa viva y la demanda que hace para la creación de otro cuerpo siempre puede reactivarse. La reactivación de una marca ocurre cuando el estado sin precedentes que la forjó encuentra resonancia en entornos que la atraen, o por los que se siente atraída. Es decir, las marcas que concentran el poder de devenir en la dimensión invisible de nuestras existencias pueden atraer o dejarse atraer por entornos donde encuentran un eco para hacerse existir. Para Rolnik, esta atracción determina muchas de nuestras elecciones y termina reactualizando la marca a partir de nuevas conexiones, lo que produce una nueva diferencia. Por eso es posible decir que una marca actúa en experiencias en las que conviven la memoria y el devenir, ya que recuerdan un cierto estado sin precedentes al tiempo que sugieren al cuerpo que se diferencie de lo que había sido. El olvido, en este caso, no es cualquier

condición opuesta al recuerdo. Olvidar y recordar son polaridades del mismo producto de la diferencia que se hace cuando las marcas presionan el cuerpo para recrearse. Este *otro cuerpo*, el cuerpo que se actualiza a partir de un devenir, lleva en sí mismo la marca como un secreto que engendra su formación. PLAY > [Uma dança esparramada - Vimeo](#) [Una danza desparramada]. Así, las marcas funcionan como un universo citacional de estados de existencia inéditos que potencian o disminuyen nuestra vitalidad. Son el sustrato de una memoria invisible que hace imperativo el pensamiento. Para Rolnik, el pensamiento es el pensamiento de las marcas, que acompañan un circuito temporal de eventos que no es cronológico sino corporal.

A lo largo de un proceso de formación en danza, nuestros cuerpos se sumergen en diferentes entornos en los que las ideas de danza y movimiento se viven bajo diferentes prismas, y con diferentes propósitos. En el camino formativo que recorrí, mis primeros años de estudio se vivieron en un contexto escolar de aprendizaje orientado a la profesionalización de "bailarinas clásicas"⁶. Una escuela de danza que formaba bailarinas para actuar a partir del estudio de técnicas que se basan en la historia de la danza escénica blanca de origen cortesano. Cuando digo "primeros años", me refiero precisamente a una ventana de tiempo que se abre cuando tenía cuatro años y que solo se cerrará, cronológicamente hablando, a mis diecisiete años. Hoy, esto corresponde al 37% de mis años de vida. Un número voluminoso si se compara, por ejemplo, con los años de mis estudios universitarios en danza, que fueron solo cinco, es decir, el 14% de los años que viví. Este juego con la calculadora no pretende medir eventos, sino hacernos imaginar lo que significa para un cuerpo – y en este caso, para mi cuerpo – haber estado el 37% de sus años de vida inmerso en un entorno de formación en danza que era extremadamente confuso y excluyente en sus propósitos.

Sospecho que el tiempo presente es la medida correcta para que las marcas de aquella época me presionen a pensar en el contexto de su

⁶ Elijo marcar el término "bailarina clásica" con el uso de comillas para provocar una extrañeza en la asimilación de esta designación en el campo de la danza en Brasil. En un país como el nuestro, donde las culturas del cuerpo y del movimiento dinamizan contextos vinculados a la ocupación de las calles, a las fiestas y a la supervivencia en situaciones de violencia histórica y estatal, ¿cómo no puede resultar extraño que el término "clásico" se asocie a la imagen de un cuerpo tan específico como el de la bailarina blanca y su práctica histórica de reiterar un gesto aristocrático?

surgimiento. Al menos eso es lo que me trajo la creación de la performance *recuerdo* al hacerme insistir en actualizar las marcas como experimento artístico. El *recuerdo* es mi forma de (no) bailarina de experimentar actualizaciones de estados inéditos vividos en encuentros que solo sucedieron por mi interés en la danza. Encuentros demarcados por contextos de estudio y formación en el área y en los que un proceso subjetivo/corporal de diferenciación me alejó de mí misma para convertirme en otra (Rolnik, 2015, p.5). Para pensar desde la memoria invisible de estas marcas, el estudio del movimiento de la performance me instigó a cerrar los párpados y sumergirme en un proceso de creación intuyendo que el deseo de tocar y ser tocada podría refrescar la relación de mi cuerpo con mi pasado como (no) bailarina. El imperativo del pensamiento de las marcas en mi cuerpo de (no) bailarina es un imperativo de tacto que trae consigo la escucha del movimiento.

3. Ser frágil es estar dispuesta a tocar y ser tocada

En *recuerdo*, investigo el tacto como mediador de prácticas de danza donde el cuidado y la memoria se corresponden. A través de la atención al tacto, tocando el suelo y las personas que ven la performance, convoco a las marcas que me presionan en la creación de la performance *recuerdo* para danzar. Estas marcas forman un cuerpo conmigo justo en momentos de atención al movimiento danzado y me hacen observar la inquietud de mi deseo de danza. Más de una vez creí que *recuerdo* no era sobre mí, sino sobre algo que podía percibir a través de la presencia de mi cuerpo en performance. Algo sensible y perceptible durante la performance que no me concernía directamente, sino lo que veía de la existencia de otras personas desde mi intimidad.

Concomitante a este razonamiento, la insistencia en el tacto como un acceso específico al pensamiento me hace cruzar con un mal humor, pero con el corazón ligeramente expuesto, el camino inconcluyente de atención al trauma que inició la performance. Fue el funcionamiento de *recuerdo* como una performance para tocar y ser tocada lo que mostró mi necesidad de tratar las fracturas en mi vínculo

con la danza. Tratar mis traumas de bailarina con las cortinas abiertas en un contexto de investigación es una elección que me irrita. Pero para liberarme del imperativo de pensar en ello, trabajar con la performance *recuerdo* me sugiere que para lidiar con un trauma, desde el punto de vista de la danza, lo mejor que puedo hacer es interactuar con él hasta un punto de satisfacción.

Al hablar de las marcas, Suely Rolnik señala que la escritura es una práctica que trata marcas-herida. Aquellas marcas que citan experiencias de debilitamiento de nuestro potencial de acción, marcas intoxicantes (Idem, p.10). En el caso de este escrito sobre danza, pero también desde y para ella, el tratamiento de las marcas-herida depende de mi compromiso de reformular un contexto de danza en el que sea posible revisar mi posición como (no) bailarina. Alimentados por los encuentros con un espacio terapéutico y tres espacios artísticos, los desplazamientos geográficos y conceptuales que potencian la investigación⁷ perfilan mi esfuerzo por producir un campo de acción para la performance *recuerdo* que, en su funcionamiento, me permita prestar atención a las resonancias de mi pasado como (no) bailarina en mi cuerpo actual. La performance *recuerdo* es una danza donde el interés por el tacto, motivado por los movimientos de balanceo, acercamiento-alejamiento y movimiento en espiral establece ambientes temporales de cuidado. PLAY > [A dança doce e desnuda - Vímeo](#) [La danza dulce y desnuda].

En cada sesión, pude sensibilizar mi cuerpo a los matices de proximidad y confianza, imprescindibles para que pudiera experimentar, en ese momento, ser cuidada. El ejercicio de presencia de *recuerdo* me propone a mí y a las personas que acuden al encuentro de la performance una corporeidad somnolienta. En la somnolencia, los límites de lo consciente y lo inconsciente se aflojan, lo que me permite posiciones de contacto con la dinámica del movimiento-impedimento en lugar de mantener el cuerpo enfocado en la búsqueda de una resolución de "mi trauma de bailarina". *Recuerdo* no es resolutiva, es decir, no es una danza donde supero un trauma de bailarina para volver a bailar. La idea de superar un trauma sugiere la sublimación del archivo traumático y suena como un enemigo de la motivación de *recuerdo*. Recordar bajo la atención del movimiento danzado es producir ambientes para experimentar con la memoria y el

devenir. En esta performance convivo con impedimentos y marcas traumáticas mientras experimento conocer el movimiento en la interacción con el lenguaje discursivo⁷. Así, *recuerdo* no me hace de nuevo bailarina. Sin embargo, potencialmente debilita un deseo ligado al ideal del sujeto moderno que se refleja en la figura de la bailarina clásica (Silva, 2021).

De Johanna Hedva aprendemos que, a diferencia de las ideologías, los cuerpos son frágiles. Están limitados por la materia, carne que se puede tocar y asustar, que puede danzar, reír – que se descompondrá – y recordará (2017, s/p)⁸. Hedva propone la colectivización de la experiencia de la fragilidad partiendo del entendimiento de que, como cuerpos, basta con que estemos vivos para ser susceptibles de afectación. La dinámica de los afectos y la experiencia de la correspondencia entre el cuerpo y el entorno nos hace a todos susceptibles al amor, así como al horror. Es esta doble habilidad lo que Hedva denomina fragilidad. En términos históricos, lo que densifica la fragilidad de nuestros cuerpos, según la autora, son las condiciones opresivas a la vida que, para muchas de nosotras, son precisamente las que generan susto, miedo y trauma. Es en este sentido que ella sugiere que el camino de la cura es posiblemente el camino de la justicia. Para Hedva, la idea de cura está vinculada a acciones que sean justas para las personas que sufren, y no a la resolución de un “problema” basado en parámetros de atención que son exógenos a la demanda de la persona que recibe los cuidados. Esta idea de sanar como justicia me permite reflexionar sobre *recuerdo* como una forma de recuperar mi potencial para la danza que indica la voluntad de colectivizar la fragilidad, las ganas de distribuirla y conocerla mientras danzo. Mientras, mientras, mientras danzo, lentamente, una danza vivida con la certeza de que la fragilidad del cuerpo es la única certeza (Hedva, 2018, s/p). Como danza del tacto y por el tacto, *recuerdo* enseña que la fragilidad no es una condición degradante, sino un acceso a la fuerza que dialoga con actos de justicia y no de destrucción. *recuerdo* es una danza que reconoce la fragilidad de los cuerpos

⁷ Otros detalles sobre la performance *recuerdo* y las prácticas que propone se formularon previamente en el Comité de Danza, Memoria e Historia de ANDA (2021), y en el Dossier “Bailar con el mundo, magiar la vida” (2023), del Foro Interamericano de Investigación de la Universidad de Bielefeld, Alemania. La referencia completa de los textos se encuentra en la bibliografía de este artículo.

⁸ “(...) bodies are fragile things. That’s what makes them different from ideologies—they are bound to matter, they are flesh that can be touched, held, scarred, that can dance and laugh, that will decay, that will remember”. La versión de referencia del texto se puede encontrar en: [Letter to a Young Doctor - Triple Canopy \(canopycanopy.com\)](https://www.canopycanopy.com/).

como una condición común. Una danza que tiene como objetivo distribuir la fragilidad y que puede ser un recuerdo porque crea los apoyos necesarios para mi contacto con el trauma en mi cuerpo de (no) bailarina.

Esta fragilidad no tiene una forma fija, una imagen que la represente o incluso una definición que me satisfaga (Neuparth, 2014, p.8). Pero con la meditación sobre la performance *recuerdo*, pienso en la fragilidad como una voluntad de tocar y ser tocada, de manera consensuada. Tocar y ser tocada conscientemente es estar en un estado de atención. Una forma erótica y política de conocer temporalidades y gestos de resistencia. A través de este estado de atención, se toca “la oscilación eterna”, la fusión y disolución de sujeto y objeto porque el deseo de tocar y ser tocada por el otro amoroso es también el deseo de tocar otro mundo (Vourloumis, 2014, p.232-233). El estado de atención erótica y política que se practica al tocar, al consentir tocar, forma parte del compromiso de la corporeidad de *recuerdo* en una cierta somnolencia como forma de encuentro con la fragilidad.

Sin una forma fija, la fragilidad que busco distribuir con *recuerdo* enfatiza las intersecciones entre las heridas de mi vínculo con la danza y la imaginación de los futuros políticos en los que los procesos de cuidado son un compromiso compartido. En la performance, el tacto consentido es la clave de las transformaciones sutiles en mi experiencia íntima con la danza y en la propuesta de sesiones de *recuerdo* como entornos temporales de cuidado. Los efectos virtuales de cada toque y las danzas discretas que suceden a partir de los toques entre mi cuerpo y el de otras personas, producen una atmósfera amorosa y háptica. Un ambiente que recrea mi experiencia de vinculación con la danza desde la fragilidad. En un ambiente temporal de cuidado, el baile se realiza entre toques, vislumbrando la posibilidad de que durante la sesión el cuerpo que soy, el dolor que siento -y los cuerpos y dolores que eventualmente se reúnen alrededor de la danza- se movilicen en el encuentro amoroso, nada resolutivo, que creamos.

En la fragilidad de disponer mi cuerpo para tocar y ser tocado, el cuidado se hace como una práctica entre cuerpos. Para movilizar dolores poco simpáticos que se conectan con mi deseo de danza, sigo bailando,

sigo recordando. Danzar el *recuerdo* es parte de un largo camino de transformación y crítica al deseo de dança que me mueve. Del esfuerzo por definir esta performance y situar su fuerza disruptiva, queda la curiosidad de hacerlo una y otra y otra vez, sabiendo que cada evocación de lo que fue la performance actúa como una nueva performance que hace del acto de recordar una prática performativa de la memoria.

Referências Bibliográficas

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

HEDVA, Johanna. *Letter to a young doctor*. In: Risk of pool, Triple Canopy, 2018. Disponível em: [Letter to a Young Doctor - Triple Canopy](#). Acessado em: 28/10/2023.

PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROLNIK, Suely. *Pensamento, corpo e devir - Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

RUSEN, Jorn. *Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história*. Tradução: Valdeci Araujo e Pedro S. P. Caldas. Revista História da Historiografia, n.2, p.163-209. Ouro Preto, março/2009.

SILVA, Clarice Piedade. *A coreografia como tecnologia de governança do movimento dançado*. In: A performatividade como política do corpo no movimento dançado ou por que a representação não basta, p.22-47. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2021.

VAINER, Laura; RIBEIRO, Felipe Kremer. *Ouvir a dança: entre dançar, documentar e criar relatos*. In: Memórias e histórias da dança por vir, p.335-349 Rafael Guarato; Roberta Ramos Marques; Eugenia Cadús (Orgs.). Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, vol.7. Salvador: Editora ANDA, 2020.

_____. *Da lembrança como dança ao estudo da história: reagência e feminismo em dança*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 7, 2022, edição virtual. Anais eletrônicos [...].

Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022.
p. 1109-1120.

_____. *Dançar para amar, dançar para aprender: como fala a bailarina?* In: *Dancing with the World, Magicking Life* (Org. Paola Marugán). Forum for Inter-american research (FIAR), vol. 16.1 (jun-2023), p.86-97.

VOURLLOUMIS, Hypatia. *Ten thesis on touch, or, writing touch*. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 24: 2-3, p. 232 – 238. Routledge, 2014.

Recibido el 10 de diciembre de 2023.

Aprobado el 19 de diciembre de 2023.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança