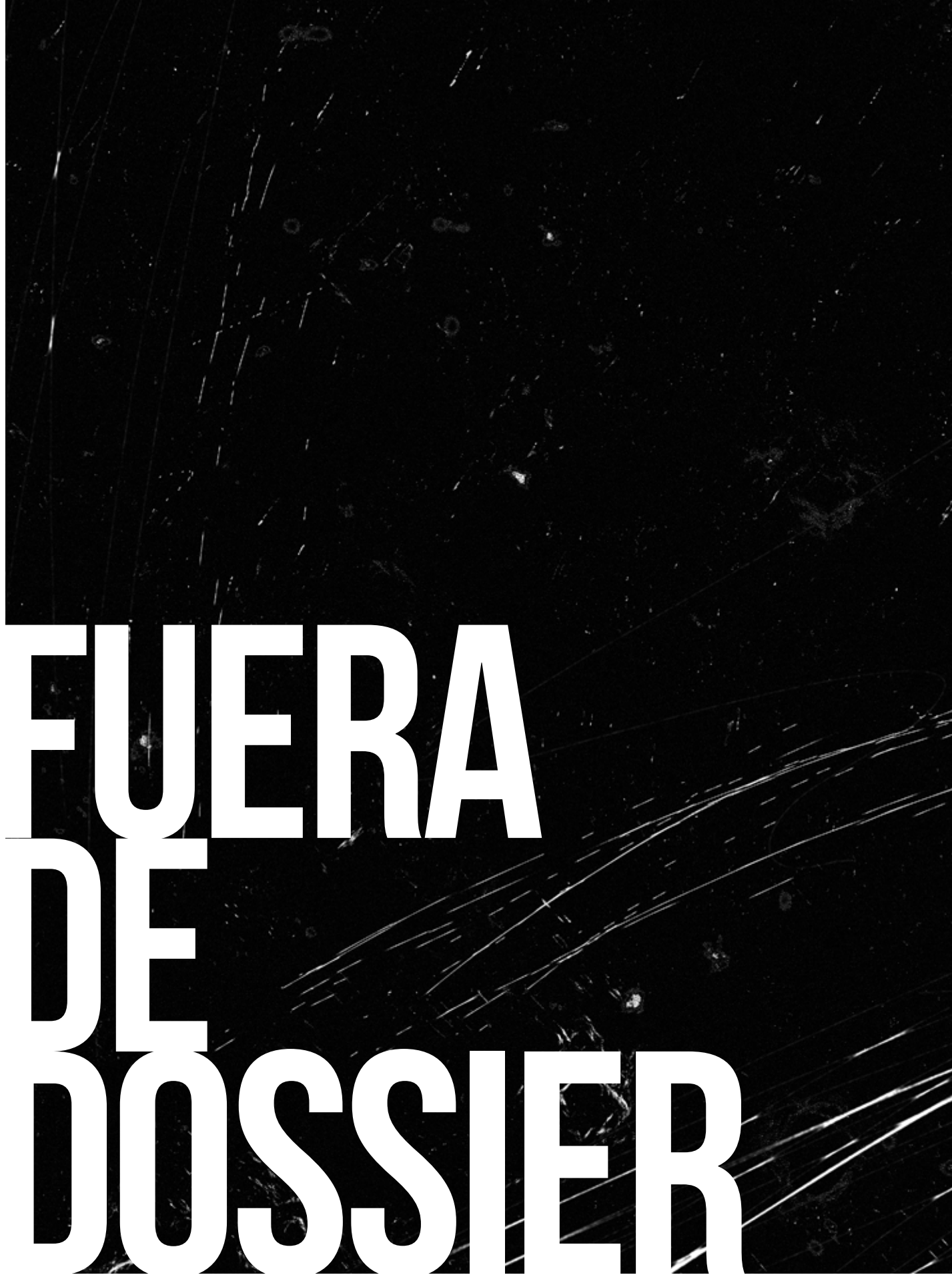




FUERA DE DOSSIER



13. MÁS ALLÁ DE UNO EL ARTE COMO HACER COLECTIVO

EDUARDO PELLEJERO*

Dicen que cuando los marineros tienen que desplazar un fardo pesado, o cargar un ancla, para poder sostener un peso más grande, para ser capaces de un esfuerzo extremo, cantan todos juntos para apoyarse y darse fuerza. ¡Eso es lo que necesitan los artistas!

Vincent Van Gogh

Arlés, 6 de Junio de 1888

Como para Júlío Cortázar, como para Maurice Blanchot, como para María Zambano, mi credo siempre fue el credo de la soledad, una defensa radical de la distancia que, resguardándome de los otros, me devuelve el mundo en imagen -renovado. En ese "aislamiento comunicable, en que precisamente por la lejanía de toda cosa

* Investigador Asistente (LICH/CONICET), Docente en el Doctorado en Ciencias Humanas (UNSAM), la Maestría e Comunicación y cultura (UBA) y en la materia Sociología de la Cultura y el Arte (carrera de Gestión cultural, Universidad Nacional de Rosario). Integra la editorial Tinta Limón. Próximamente publicará *Memorias el futuro. Anticipación y porvenir en el último medio siglo* (Casagrande, 2025).

concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas"¹, radicó siempre para mí el secreto de la escritura, y por extensión el de las artes bajo todas sus formas. No una familia, sino la humanidad. No una casa con vista, sino una forma absoluta de ver las cosas, a la intemperie. No la moneda gastada del lenguaje, sino las voces del silencio. Y a esa compleja articulación de mis neurosis con la realidad yo la llamaba: la experiencia.

No pretendo venir ahora a desdecirme y negar el valor de esa singular configuración del deseo que nos ha dado a Kafka, que nos ha dado a Cezánne, que nos ha dado a Wolf y a Pizarnik y a Duras. Pero recientemente algunas cosas me han puesto a pensar en los límites de mi perspectiva y me han movido a explorar figuras incommensurables de la creación artística.

Primero, la última película de Martin McDonagh -The Banshees of Inisherin (2022)-, en la que un músico -Colm Doherty (Brendan Gleeson)- pone fin a una amistad de años con un agricultor local para poder dedicarse plenamente a su arte. Desorientado, su amigo -Pádraic Súilleabháin (Colin Farrell)- cuestiona la decisión y va una y otra vez a su encuentro. Pero Colm Doherty está dispuesto a todo para preservar su soledad -hasta la auto-mutilación. Resumiendo el argumento para una amiga que no la ha visto, Julieta, mi amiga, me interrumpió antes de que llegara a entrar en tema y concluyó: típico caso de depresión. Y al final se ve que Colm Doherty en verdad está deprimido, que la música no era más que una excusa, que la pasión más triste, la más oscura de todas, lo comía por dentro. Como escribió Sara Gallardo: "Un animal demasiado solitario se devora a sí mismo"². Solo que yo no lo vi tan rápido. Para mí las premisas eran correctas, no admitían refutación.

Después, dos de cada tres artistas que entrevisto dicen nunca haber sido tentados por la coartada de la soledad. Un director coral que renuncia a una carrera como solista porque no imagina una vida no compartida; una artista plástica que siempre trabajó junto a una amiga, incluso en pintura; dos hermanos que concibieron la música juntos; una prima lejana que encontró el arte en el activismo, es decir, en la comunidad, en el pueblo³.

1. Zambrano, 1934, p. 318.

2. Gallardo, 2000, p. 53.

En seguida, el reconocimiento inevitable, con los años, de que los encuentros promueven el acontecimiento, que los encuentros son el acontecimiento -tanto en el orden de la vida o la existencia, como en los órdenes del arte o la política. Agnes Varda: "Represento el papel de una ancianita, gordita y habladora, que cuenta su vida. Y sin embargo son los otros quienes me interesan y a quien quiero filmar. Los otros, que me intrigan, me motivan, me hacen cuestionarme, me desconciertan, me apasionan"⁴. Se trata de una verdad que no nace del círculo solipsista de la conciencia, sino del trato, del roce, incluso de la confrontación con los otros. En el cine eso es fatal, tratándose de un arte colectivo⁵. También es, en general, el caso de las artes de palco: del teatro, de la música, de la danza. Más lejos de nosotros, las artes plásticas también supieron ser fundamentalmente artes colectivas. Me inspiraré en todas ellas para intentar profundizar lo que está en juego en esas formas de encarar el acto de creación, pero no perderé de vista que, así como esas artes no escapan a la tentación del genio solitario, la escritura, que en la tradición romántica es el reducto de esos pactos demoníacos, también conoce alternativas colectivas instigadoras que merecen nuestra atención.

Por fin, me pregunto si todo esto tendrá alguna relación con el problema de la función social (perdida) del arte en nuestra época, ese problema que llevó a Ingmar Bergman a poner en causa su propia individualidad privilegiada y, equiparándose a los seres anónimos que reirguieron la catedral de Chartres, escribir: "El artista considera su aislamiento, su subjetividad, su individualismo como si fueran casi sagrados. Y así finalmente nos reunimos en un corral grande donde nos quedamos balando sobre nuestra soledad sin escucharnos los unos a los otros y sin advertir que nos estamos asfixiando unos a otros hasta matarnos. (...) Por consiguiente, si se me pregunta qué es lo que desearía que fuera el propósito general de mis películas, contestaría que

4. Varda, 2008.

5. El carácter evidentemente colectivo de la producción cinematográfica es en general barrado a través de las estrategias de lectura promovidas por la cultura cinematográfica, que tienden a aceptar la autoría acríticamente. Así, el cine mistifica su propia división del trabajo, separando el trabajo manual del trabajo intelectual y asignando valor de cambio apenas al último. Por ejemplo, diferenciando su producto en gran medida por referencia a la personalidad de un artista único o genial, el cine de autor niega la dimensión social de la producción artística (Michael Budd, 1984, p. 12-19). Christopher Orr (1984, p. 20-26) afirmaba, en ese sentido, que las figuras del autor se limitaban históricamente a construcciones producidas por y para la ideología con la pretensión de instituir al director/autor como figura de un sujeto originario y trascendente, creador/responsable de la producción cinematográfica. Cf. Pellejero, 2012, p. 29-53.

quiero ser uno de los artistas en la catedral, en el gran llano"⁶. Seguramente podemos pensar las grandes obras cinematográficas de nuestra época como catedrales [aunque no levantadas espontáneamente por el pueblo después de la tormenta, sino por empleados asalariados de la industria del entretenimiento], pero también (y quizá mejor) podemos pensar en la utopía benjaminiana inspirada por los diarios murales de las fábricas de comienzos del siglo XX (esa utopía, para Benjamin, era el correlato de la crítica de las categorías clásicas de la estética: la eternidad, la belleza... el genio). No me importaría avanzar en algún momento por ese camino.

* * *

Si es cierto que la aprehensión de ciertas realidades, de ciertas cosas fundamentales, no se da en compañía, también lo es que hay verdades que solo se revelan en el contacto estrecho y continuado con los otros⁷. Para esto es importante que el acontecimiento de lo común no esté calcado sobre modelo alguno, sino que tenga la forma de un encuentro, que no esté sobredeterminado bajo el esquema de un proyecto predefinido, sino que se abra a lo inesperado y a lo desconocido. Utopía de una comunidad descentralizada en la que cada uno trabaje -junto a los otros- conforme a sus pasiones y necesidades, a su vocación y su deseo, como la que soñara Roland Barthes⁸.

Quizás la forma más próxima de esa utopía sea la improvisación en jazz. Durante los seis años en que colaboran, las personalidades artísticas de Miles Davis y John Coltrane se transforman [devienen] y definen [maduran] de una manera asombrosa, preservando sus singularidades al mismo tiempo que crean y desarrollan toda una nueva forma de entender y practicar la música [de hecho, harán eso más de una vez a lo largo de sus carreras]. En esa aventura estarán acompañados fundamentalmente por Red Garland [piano], Paul Chambers [bajo] y Philly Joe Jones [batería]⁹. Juntos, empu-

6. Bergman, 1969, p. 22.

7. Un intento anterior de aproximarme a esta cuestión se encuentra en "De la soledad a la comunidad." [Pellejero, 2019].

8. Barthes, 1975, p. 103

9. "In the wry words of multi-instrumentalist Howard Johnson [who would later work with Miles through his long association with Gil Evans], Miles's band was supposed to fail. In the eyes of his detractors, instead of building

jados por esa portentosa base rítmica, experimentarán y evolucionarán, se desafiarán y animarán el uno a otro, hasta definir las nuevas bases de la música moderna.

Incluso si Coltrane busca al principio un maestro en Davis (quien evita en lo posible colocarse en ese lugar, apenas limitándose a pedirle que esté atento al tiempo o que en vez de improvisar por veintiocho coros seguidos lo haga apenas por veintisiete), la relación enriquece a ambos, produciendo una rara sinergia. Manteniendo sus claras diferencias estilísticas, forman un combo arrebatador, cuya potencia se manifiesta de manera privilegiada sobre las progresiones modales que darán el tono a *Milestones*, adonde el lirismo de Davis y el compacto entramado de sonido de Coltrane expanden las fronteras de la improvisación y abren un nuevo horizonte de investigaciones para la música.

Ni Davis ni Coltrane eran grandes conversadores (al principio de su colaboración, ante la curiosidad de Coltrane, Davis puso sumariamente un fin a la posibilidad de que la de ellos fuese una relación de ese tipo)¹⁰. Por otro lado, en la medida en que la música que tocaban estaba en vías de hacerse, tampoco compartían a priori una lengua común (esa lengua, si es que existía, como, por otra parte, en todo el arte moderno, estaba por construir)¹¹. Con todo, la comunicación entre ellos parece tener lugar de manera constante y natural.

En la versión de "Oleo", el standard de Sonny Rollins incluido en *Relaxin* (1958), después de presentada la melodía sucesivamente por la trompeta, el piano y el saxo, Davis encara el primer solo de manera lacónica, acompañado apenas por el bajo, soltándose con la entrada del resto de la sección rítmica en el primer puente, manteniendo la intensidad durante el segundo coro. Entonces, apenas comenzado el tercer coro, Davis deja su solo en suspenso en una frase sin resolución, que Coltrane toma al vuelo y resuelve de modo impecable antes de pasar a proponer sus propias ideas –¡decenas de ideas, a una velocidad impresionante! *Relaxin* fue uno de los cinco discos que el quinteto grabó en dos días para cumplir con el contrato que firmara con

his band with the accepted leading players like saxophone colossus Sonny Rollins, "Miles had a junkie drummer, a cocktail pianist, a teenage bassist, and an out-of-tune saxophonist. Yet he sold a whole lot of records and made all the musicians eager to hear each one as it came out." [Griffin-Washington, 2008, p. 5.49]

10. "FORTUNE: My working with Miles would suggest that [their communication] wasn't extensive. Miles wasn't a talker and Trane wasn't a talker. So you got to guess there's no talking. ALI: Not with words, anyway." [Griffin-Washington, 2008, p. 5.33]

11. Merleau-Ponty, 1974, p. 68 e ss.

Prestige antes de comenzar a trabajar para Columbia. Es, como los otros cuatro, un disco improvisado, asentado apenas sobre el entendimiento que el grupo desarrollara durante las numerosas presentaciones en vivo. Más allá de los arreglos elaborados por Davis, lo que escuchamos es el correlato de una forma inspiración común que, por momentos, crea una verdadera ilusión de telepatía -como cuando, durante el solo de Garland, Jones mima con el hi hat el llamado con el que hasta entonces el propio Garland marcara el fin de cada coro.¹²

Aunque lanzado en el mismo año, *Milestones* (1958) es dos años posterior a *Relaxin*, que fuera grabado en 1956. Separación mediante, Davis y Coltrane retoman entonces el diálogo interrumpido, adentrándose en territorios aún inexplorados. Ambos han crecido notablemente como músicos, pero no es necesario ir más allá de la primera pista del disco - "Dr. Jackel" - para percibir el modo en que, yendo uno al encuentro del otro, los estilos de ambos parecen fundirse en una idea común, que el ensamble perfecto con la sección rítmica de la banda convierte en una auténtica pared de sonido. La inclusión de Cannonball Adderley, por otra parte, parece desafiar a Coltrane a echar mano de todos sus recursos -y, no obstante, más que la impresión de una batalla nos queda la idea de un esfuerzo mutuo para ir [juntos] tan lejos como posible [como en una carrera de postas]¹³. De resto, la supresión de ciclos armónicos en el tema que da su título al disco, que parece establecer un tiempo flotante sobre el que los solos se desenvuelven sin la urgencia de quien intenta acompañar los changes, fuerza a la banda a ser melodicamente creativa sin la guía de una progresión¹⁴. El resultado es sorprendente: las transiciones de un solo a otro se tornan, si es posible, todavía más orgánicas que en los discos anteriores, las citaciones de uno a otro se multiplican, y, en general, envueltos por el movimiento continuo de la sección rítmica, los motivos se convierten en ideas comunes, pasando con un máximo de diferencia y un mínimo de alteración de boca en boca, como si se estuviese desarrollando un teorema o, mejor, su demostración -siendo que, cuando la melodía vuelve a ser tocada al unísono, hacia el final, tenemos la sensación de que, en efecto, se trata ya de una tesis probada, sin refutación posible.

12. Cf. Beato, 2020.

13. "In Dr. Jackie, the seams between the alternating choruses by the two players are almost indistinguishable, and there is momentary confusion on a first listening as to where Adderley leaves off and Coltrane begins, and vice versa." [Chambers, 2020]

14. Cf. Griffin-Washington, 2008, p. 10.34.

Sobre estos discos, como sobre los grandes discos que Coltrane grabaría a solo algunos años más tarde, se proyectó muchas veces un aura de misticismo. Pero en verdad solo se trata de música -de alguna de la mejor música producida en el siglo XX, es cierto, pero de música al fin y al cabo, sin más. Sin dudas, hay algo de trascendente en las formas de creación colectiva, algo que nos habla de manera directa sobre lo que es y significa estar juntos y poner en común, algo que, excediendo las formas ordinarias de estar en el mundo, puede llevarnos a mistificar su sencillo origen humano. ¿Pero de qué se trata? Quizás solo de la enorme energía que emana del diálogo balbuceante entre los instrumentos, de esa energía que alcanza siempre, también, a los oyentes, y los envuelve en su enrarecida atmósfera, llevándolos a sentir que co-mulgan con una forma no racionalizada de lo real.

Más de sesenta años después de aquellas sesiones, la música de Davis y Coltrane puede haberse tornado familiar para algunos de nosotros y, en ese sentido, más accesible, como una lengua conocida, pero quienes la escucharon por primera vez a comienzos de los años sesenta debieron esforzarse al máximo para acompañar los cambios, las sobreposiciones, los acentos, y, muchas veces, como los propios músicos, entender las cosas que se proponían al vuelo.

De resto, quizás sea inevitable juzgar en una primera aproximación que el impacto de la música de Davis y Coltrane es el producto del contraste de dos individualidades fuertes, de dos voces únicas e idiosincráticas -tan profunda es nuestra ascendencia romántica. Pero dar eso por sentado es pasar por alto que muy probablemente ni uno ni otro hubiesen llegado a hacer los descubrimientos que hicieron sin establecer una intensa colaboración sin presupuestos. Colaboración que, ciertamente, se extendía al resto de los músicos. De hecho, los cambios introducidos en la base rítmica a lo largo del tiempo, o la incorporación de Cannonball en el saxo alto, trasparecen de modo notable en las mudanzas que se van produciendo en cada una de sus performances individuales. La música que entrevieron y ejecutaron fue una invención colectiva desde el inicio, aunque la soledad pueda haber marcado las largas horas de práctica y de estudio, de composición y de arreglo. Si, acompañando las grabaciones existentes, asistimos a un verdadero proceso de individuación, debemos aclarar que se trata de la individuación de la propia música embrionaria que compusieron e improvisaron juntos y, en seguida, como un correlato, de la individuación de sus propias personas musicales -no ya principio, sino efecto, producto, resultado.

No se trata, evidentemente, de una génesis absoluta [evitemos una vez más el fantasma de la mistificación]. El hard-bop se alimentaba del jazz que se tocara hasta entonces, de esa historia que Davis consideraba que era posible resumir en cuatro palabras: "Louis Armstrong, Charlie Parker"¹⁵. En última instancia, Coltrane reconociera un mentor en Thelonius Monk, así como Davis lo reconociera en Bird, como parte de un aprendizaje particular que no podemos menospreciar. Sin embargo, el modo en que se manifiestan ese saber adquirido y las cualidades latentes de cada uno, durante los años en que tocan juntos, constituye un acontecimiento de lo común, una revelación colectiva, un auténtico encuentro creativo, que, a pesar de que carecemos de registros de cualquier conversación entre ambos, podemos inferir sin dificultad de la música que nos dejaron y oímos.

* * *

Entre otros apodos, Miles Davis era conocido como "the chief". La figura del líder o director no es ajena a las artes colectivas. Ante una orquesta o un coro, detrás de un ballet o una compañía de teatro, hay muchas veces, si no la mayoría de las veces, una instancia articuladora de ese tipo. Ahora bien, ¿cuál es su función? Es decir: ¿de qué modo puede operar dentro de grupos que no son apenas intérpretes de las obras de un autor, sino co-creadores (siendo que aquí, por hipótesis, este es siempre el caso)?

Incluso cuando sea su directora y, de hecho, lleve su nombre, el Tanztheater Wuppertal Pina Bausch no es una mera extensión de la persona de Pina Bausch, ni de sus ideas como bailarina y coreógrafa. Aproximarse de la actividad de esa compañía excepcional, que problematizó las fronteras entre la danza y el teatro, exige que dejemos atrás las distinciones clásicas entre forma y materia¹⁶. Si la creatividad de

15. "Miles once said: 'You can tell the history of jazz in four words: Louis Armstrong, Charlie Parker.' Of course, this is an abbreviation, yet in Miles's inimitable way, he is able to imply so much from so few words [in this context, for example, 'Charlie Parker' implies Thelonious Monk, Bud Powell, Sonny Criss, and so on]. Now in the first decade of the twenty-first century, a similarly short but pregnant list can be extended to eight words: 'Louis Armstrong, Charles Parker, Miles Davis, John Coltrane.'" [Assuming Lady Day is a daughter of Pops.]" [Griffin-Washington, 2008, p. 11.29]

16. El método de preguntas y respuestas que introduce Bausch en la creación de sus obras es, de hecho, una in-

Bausch trae algo de nuevo para nosotros, lo hace a través de una relación estrecha y constante con sus bailarinas y bailarines. Las revelaciones y los descubrimientos no son de su exclusiva responsabilidad, ni el ballet está ahí simplemente para encarnarlas. No se trata de un teatro de ideas, aunque dé mucho que pensar. Y los cuerpos no entran en juego apenas en virtud de sus competencias técnicas o su destreza física, sino que se ofrecen constantemente con toda su carga de experiencia e imaginación.

Gracias a Lissabon/Wuppertal/Lisboa (1998), el documental de Fernando Lopes que acompaña la construcción de Masurca Fogo (1997), durante una residencia de tres semanas en Lisboa, podemos apreciar que todo el proceso de montaje del espectáculo comporta una elaboración colectiva. Bausch se instala detrás de una mesa en medio de la sala de ensayo y dirige a cada uno de los bailarines una cuestión, que puede adoptar la forma de una pregunta – “¿Qué hacés cuando sentís ternura por alguien?” – o de una especie de desafío – “Hacé algo que te produzca vergüenza”¹⁷. Las respuestas, que frecuentemente traducen una experiencia personal, son elaboradas de manera individual por cada uno de los bailarines y adoptan la forma de un gesto, de un movimiento, de una frase-movimiento o de una pequeña historia danzada –serán los building-blocks de la puesta en escena. Esto quiere decir que las variaciones individuales sobre un tema ya no tienen lugar apenas como parte de la performance o de la ejecución de la pieza (improvisación), sino que desempeñan un papel fundamental en su composición (son parte de una investigación colectiva).¹⁸

Esa manera de trabajar, que por otra parte prescinde de imágenes de un objeto o fin a alcanzar¹⁹, constituye la piedra de toque del proceso creativo de Bausch, que

versión del procedimiento habitual de forma-contenido: se trata de un movimiento que va del contenido a la forma [la idea viene en segundo lugar, o es el resultado de un proceso de diferenciación pre-individual].

17. “Every imaginative journey is prompted by a question. She reads the questions out, batches at a time, and the dancers write them down. Then her collaborators are left to their own devices and imagination to come up with their own response to Bausch's stimuli/questions. (...) Jean Laurent Sasportes considers that the questions can be grouped under two categories: ‘Celles qui relèvent de la vie quotidienne, de la vie privée, qui peuvent te concerner très personnellement, et celles qui rejoignent la fantaisie, l'imaginaire, comme composer une scène dans les bois ou jouer les Lorelei’.” (Mulrooney, 2015).

18. “Once [in 1978], a theater asked me to do a piece about Shakespeare. I chose a Macbeth theme and worked with a few dancers and actors and a singer. I couldn't work the way I usually work—giving them movement—so I had to find another way. I asked them questions, and through these questions we tried to create something. Each one had different ideas and came from completely different fields. (...) “They know that I see them all very individually, and that they all have to bring themselves in. I'm not only using them; they are also, in a way, creative. And I think they like the experience of talking about all kinds of things.” (Bausch apud Tu, 2008)

19. “I know what I'm looking for, but the picture doesn't exist. It's like a puzzle —you have to find things, and you

avanza, no proponiendo movimientos ni invitando a la improvisación, sino colocando cuestiones a los bailarines -cuestiones que ya se colocara a sí misma: "Les doy algo para pensar y les pido que me respondan haciendo algo. Puedo preguntarles cosas sobre sus vidas o sus fantasías, o sobre algo que experimentaron cuando eran chicos. Busco respuestas que digan algo, pero que uno no pueda explicar bien qué es. Eso es muy importante para mí -cuando somos tocados sin conseguir explicar porqué con nuestra cabeza"²⁰.

Es importante comprender que la idea de fondo no es que los bailarines contribuyan con sus ideas para el proyecto que Bausch se encuentra desarrollando -por ejemplo, a partir de "piezas como La consagración de la primavera, que ya tiene una historia y la música completa"²¹-, sino que se den a ver, que se muestren: "Me parece hermoso cuando, al final de una performance, me siento un poco más cerca de ellos porque revelaron algo de sí mismos".

Al mismo tiempo, las cuestiones son parte de un método para aproximarse de un tópico sensible con mucho cuidado. Un método no; un protocolo de experiencia. El guión es substituido por un intenso y prolongado²² trabajo colectivo de elaboración de experiencias humanas fundamentales. Buscando "un lenguaje para la vida"²³, Bausch dirige así un proceso muy abierto y al mismo tiempo muy preciso, que "conduce a muchas cosas en las que, sola, no hubiese pensado jamás"²⁴.

Por ejemplo, durante la preparación de Mazurca fogo, Bausch interroga a una de sus bailarinas -Regina Advento- sobre algunas de sus experiencias. A modo de respuesta, ella esboza la historia de un grupo de mujeres que vende pescado en la calle y debe ocultar sus cosas con prisa ante la llegada de la policía. Primero vemos

know when you find something that it really belongs." (Bausch apud Tu, 2008)

20. "I know what I'm looking for, but the picture doesn't exist. It's like a puzzle -you have to find things, and you know when you find something that it really belongs." (Bausch apud Tu, 2008)

Bausch apud Sterrit, 1985. Cf. Mulrooney, 2015: "Bausch is quite adamant that the initiation point for the creation of her pieces lies in questions, as opposed to improvisations. This distinction is significant, because questions evoke the sense of a scientific research more than improvisations. Questions have an investigative and interrogative, empirical and almost anthropological undertone".

21. Bausch apud Tu, 2008.

22. La construcción de una obra llevaba en general tres meses de jornadas de ocho horas diarias, sin guión, sin una coreografía cerrada, sin ninguna cosa determinada de antemano -fuera de la fecha de estreno.

23. Bausch apud Revco, 2022.

24. Bausch, 2007.

sus desplazamientos escénicos, una serie de graciosos movimientos equilibrando un recipiente de agua sobre la cabeza, al mismo tiempo que agitas otros más, varios en cada mano [Bausch toma notas mientras observa con atención]. En seguida, escuchamos una interpretación de la propia bailarina, que vuelve sobre sus movimientos para tratar dar cuenta de su significado [Bausch escucha en silencio, sin emitir juicio alguno]. Este proceso no siempre fácil, no siempre es feliz -un movimiento puede resultar malogrado, los bailarines pueden sentirse frustrados (en esos casos Bausch conversa con ellos, sugiere alguna cosa o los incita a intentarlo todo otra vez)²⁵.

A partir de ahí, y después de una selección en la que Bausch tiene seguramente la última palabra ["elijo las partes que de alguna manera me tocan"]²⁶, pero de la cual todos participan, tiene lugar un intenso proceso de elaboración y de estilización de cada uno de los movimientos (durante el cual algunos, todavía, serán descartados)²⁷. Por fin, los movimientos comenzarán a ser conjugados y, en ocasiones, reelaborados para tal. Es hora de poner todas esas cosas juntas: "gradualmente comenzamos a armar breves secuencias de danza que memorizamos"²⁸; "me preocupo mucho por la forma, aunque no es una forma que haya sido aprehendida; la forma se manifiesta a medida que la obra crece"²⁹.

Seguramente, Bausch también tiene sus ideas -¡las tiene a montones! Desde que comenzó a trabajar como coreógrafa fue siempre muy claro que para ella "era imposible utilizar el material de otros, así como sus movimientos" para expresar "lo que realmente había en su corazón"³⁰ (no se refería, es claro, a los movimientos de los bailarines con que trabajaba, sino a los que ya formaban parte de la tradición). Al comienzo, en Wuppertal, elaboraba las coreografías con su propio cuerpo, imaginando

25. "I try to support each of them in finding out things for themselves. For a few, it goes very quickly; for others it takes years, until they suddenly flourish. For some, who have already danced for a long time, it is almost like a second spring, so that I am really amazed, what all appears." (Bausch, 2007)

26. Bausch apud Sterrit, 1985.

27. "They [the dancers], all get asked. They all answer. They all show us something - and that takes up an awful lot of time. But I have always allowed an awful lot of time for that, because normally we were only able to use a fraction of what they came up with. Each of them does, say, ten things and in the end I'm interested in maybe only two. But then we've looked at everything." (Bausch apud Mulrooney, 2015)

28. Bausch apud Mulrooney, 2015.

29. "I used to get scared and panic and so I would start off with a movement and avoid the questions. Nowadays I start off with the questions." (Bausch apud Mulrooney, 2015)

30. Bausch, 2007.

que sería ella misma quien las bailar³¹. Al comienzo, también, planeaba todo meticulosamente. Con el tiempo, sin embargo, comprendería que, más allá de ese trabajo estrictamente personal y planeado, estaba interesada por cosas diferentes, que ya no tenían nada que ver con sus planes: "Poco a poco tuve que decidir: seguir un plan o envolverme con algo que no sé adonde me llevará. En Fritz, mi primera obra, todavía estaba siguiendo un plan. Después desistí de planear cualquier cosa. Desde entonces me he envuelto en cosas sin saber adonde me conducirán"³².

En el pequeño preámbulo que abre el documental de Fernando Lopes se hace referencia a "la batuta misteriosa del genio de Pina Bausch"³³. Pero la propia idea de dirección gana un significado inédito al adentrarnos en los procesos de creación del Tanztheater -y en cierto sentido es secundaria en relación a otros elementos envueltos en esos procesos: desde el caldo de cultivo que representan las ciudades adonde la compañía se instala para llevar adelante sus proyectos, hasta las soluciones creativas que las cuestiones de Bausch suscitan en el cuerpo de baile. Así, por ejemplo, en Lisboa, el acontecimiento de la creación está marcado por el encuentro entre la ciudad "abierta, luminosa y cálida" y las "evocaciones de las propias vidas"³⁴ de los miembros de la compañía -dando lugar a una de las obras menos oscuras de Pina Bausch. En el fondo, el acontecimiento de la creación se encuentra siempre asociado a un singular e irrepetible entrelazamiento de sensibilidades y memorias, de destellos y perfumes, de cuerpos y afecciones³⁵. Si el resultado es "una nueva obra de Pina Bausch", lo cierto es que, en el agenciamiento colectivo que constituye el Tanztheater, su nombre identifica apenas una función -importante, o incluso esencial, pero de ninguna manera autosuficiente. Sola no podría.

31. "Even in my first choreographed pieces in Wuppertal, I was thinking of course that I would be dancing the role of the victim in *Sacre* and in *Iphigenie* the part of *Iphigenie*, for example. These roles were all written with my body." (Bausch, 2007)

32. Bausch, 2007.

33. Lopes, 1998.

34. Lopes, 1998.

35. "One of the most beautiful aspects of our work is that we have been able to work in such a variety of countries for so many years. The idea from the Teatro Argentina in Rome of working with us on a piece that was to come about through experiences gained in Rome was of decisive, I could even say fateful, significance for my development and way of working. Since then almost all of our pieces have come about from encounters with other cultures in co-productions. [...] Getting to know completely foreign customs, types of music, habits has led to things that are unknown to us, but which still belong to us, all being translated into dance." (Bausch, 2007)

Imagino el montaje de una obra en la que Pina Bausch se dirigiera a sus bailarines -y a mí también, de alguna manera- preguntando: ¿hasta dónde crees que irías solo? O quizá: ¿qué es lo que hacés cuando te sentís condenado a ser irremediablemente quien sos? Sin que sea posible decidir si danza o apenas se desplaza como lo hace habitualmente, alguien comienza a caminar -en dirección al mundo.

Warhol, Basquiat y Clemente seguramente se hicieron esas preguntas en los años ochenta e, instigados por Bruno Bischofberger, se dirigieron los unos a los otros. El encuentro, amplificado y distorsionado por la publicidad de la que fue objeto, dio lugar a innumerables equívocos, pero sin dudas fue auténtico, arrancando a cada uno de los pintores de sus lugares de confort y abriendo un diálogo entre ellos -en y a través de la pintura. Las reglas eran simples: cada uno de ellos debía iniciar algunas pinturas por cuenta propia, dejando espacio mental y físico para que los otros pudiesen contribuir³⁶. Las telas inconclusas de cada uno eran enviadas por correo al siguiente artista, que, después de intervenirlas, las enviaba por su vez al último. Aunque el procedimiento no era ni original ni novedoso, la comunicación que se estableció entre ellos, durante el año que se extendió la colaboración, dio lugar a quince obras, en las que los préstamos y las sobreposiciones, las citas y las bromas imponen un humor común -cuyo efecto liberador se manifiesta de manera más clara e inmediata sobre Warhol. Si es cierto que en la Factory ya imperaba una lógica de trabajo colectivo, donde, a pesar de ejercer como una especie de director, Warhol estaba siempre abierto a sugerencias de temas y caminos para su obra, el encuentro con Basquiat y Clemente lo inspira a volver a pintar libremente, con pincel -¡por primera vez en veinte años!

De modo más general, y a pesar del rechazo generalizado de la crítica en la época, ante las propias obras, las diferentes intervenciones se combinan en imágenes en las

36. "To get the most spontaneous work into the collaborations I suggested to Basquiat that every artist should, without conferring with the others about iconography, style, size, technique, etc., independently start the paintings, of course in the knowledge that two further artists would be working on the same canvas, and that enough mental and physical space should be left to accommodate them. I further suggested to him that each artist send one half of the started collaborations to each of the other artists and the works then be passed on to the remaining artist whose work was still missing. Basquiat liked my proposal and agreed." (Bischofberger, 2008, p. 262)

que las singularidades de cada uno se articulan para establecer un verdadero plano de inmanencia, sobre el que no se imponen jerarquías de ningún tipo. En *Origin of cotton*, por ejemplo, la paleta de colores es utilizada sin solución de continuidad por los tres artistas. Warhol establece el tema introduciendo algunas flores serigrafiadas (brotes de hibiscus), encuadradas y parcialmente cubiertas por una serie de manchas de acrílico; una multitud de rostros asombrados o desesperados, pintada por Clemente rodea esa especie de vidriera, sobre la cual Basquiat ha inscrito símbolos que desnudan los intestinos de la producción de ese espectáculo banal. Apoyo mi interpretación en el orden que parecen definir las diferentes capas de pintura, pero ciertamente la obra admite otras interpretaciones: partiendo de las inscripciones de Basquiat, por ejemplo, las flores de Warhol se convierten en algodón, más allá de su inadecuación taxonómica, y algunas de las figuras de Clemente, las que parecen aplastadas en primer plano, abajo, a la derecha, se revelan como rostros negros y enfurecidos.

No sé si las obras conjuntas de Warhol, Basquiat y Clemente son o no mejores que sus obras individuales. El propio Warhol alimentaba esa misma duda³⁷. Pero la cuestión no es esa. La cuestión es: ¿cómo es posible encontrar en el arte, y en los modos que el arte tiene de estar-junto, las fuerzas para escapar a la cárcel de la propia piel (jaula dorada de Warhol o sótano sombrío de Basquiat)? ¿y cómo, escapando de la cárcel de la propia piel, dar a ver lo que solo en conjunto es capaz de tornarse visible (incluso si esas visiones revelan la inutilidad del intento y dan lugar al desentendimiento, a la desagregación y al retorno a sí mismo)?

La experiencia de Warhol, Basquiat y Clemente, en todo caso, nos recuerda que el hacer colectivo no se limita a las artes performáticas³⁸. Picasso y Braque trabajaron juntos. Georgia O'Keeffe y Alfred Steiglitz trabajaron juntos. De manera más significativa, en el renacimiento, las artes plásticas comportaban una estructura co-

37. "[Jean Michael] came up and painted over a painting that I did, and I don't know if it got better or not" (Warhol, 2009, entrada del 17/4/1984)

38. La superación de la individualidad y la búsqueda de formas expandidas de la subjetividad en el arte contemporáneo fue extensamente trabajada por Charles Green (2008, p. 95), quien propone "a notion of artistic collaboration that is different from the conventionally held view of collaboration as reconciliation. The latter implies both profit and loss and a book-keeping sense of the word, incorrectly seeing artistic collaboration as a balance. Instead I delineated an artistic field generated by the incorporation of others and 'Others' within cross-cultural or cross-artist fusions. I wanted to point to the alternate model of artistic collaboration in which the parts of the relationship merge to form something else in which the whole is more than the sum of the parts, in which the parts are not removable or replaceable because they do not combine as much as change".

lectiva: las obras se ejecutaban en grandes talleres, bajo la dirección de un maestro que contaba con la colaboración de numerosos asistentes y aprendices. Es el caso de Donatello, y también el de Michelozzo di Bartolomeo, que además compartían un espacio en Pisa y otro en Florencia para abaratar costos, y también el de Rafael Sanzio, que se formara en el taller de Pietro Perugino antes de establecer su propio taller en Florencia. Si esa tradición entró en crisis con el romanticismo, no es posible afirmar que haya desaparecido por completo. Significativamente, podemos reconocer un raro eco de esas cofradías en el arte urbano, adonde la organización de grupos (crews) para pintar grandes piezas de big style sigue en muchos sentidos la misma lógica de los talleres renacentistas, con sus funciones y jerarquías -por ejemplo, The Cool 5 contaba con un presidente, un vice-presidente, un consejo, y también con códigos, rituales de iniciación, etc.³⁹

Quizás la figura del artista solitario no sea sino una invención moderna, para la cual contribuyeron sin dudas las biografías de algunos pintores del renacimiento en clave de hagiografía. Quiero decir: en cierto sentido la soledad es para el arte moderno una forma de consumir la muerte de dios, esto es, una manera de ir del mundo al mundo, a través de la obra, sin presupuestos, un modo de dirigirse a los otros de manera no pautada -y, en ese sentido, la soledad es un momento fundamental del arte moderno, incluso cuando realizado de manera colectiva⁴⁰. Pero la mistificación del artista, retomando modelos que remiten a los ascetas, a los eremitas y los anacoretas, constituye una carga demasiado pesada para la búsqueda que es propia de la creación artística.

Lejos de todo y de todos, encerrado en el laberinto de su pintura, Van Gogh confesaba a su hermano que sentía dentro de sí un gran fuego interior, que todos veían humear, pero ante el cual nadie se detenía a calentarse⁴¹. No era por acaso que soñaba con una comunidad de artistas: "Yo podría, en rigor, alquilar a medias el nuevo taller, y bien lo quisiera. Quizá Gauguin venga al sur. O tal vez me arreglaré con McKnight. Entonces se podría cocinar aquí"⁴². Cuando Gauguin finalmente se unió a él en Arlés,

39. Cf. TC5-Coupal, 2009. Ver también: <http://showcase.tcfive.com/>

40. Sobre la soledad como momento fundamental de la antropología especulativa que comporta la búsqueda artística, ver mis trabajos anteriores: "La escritura en su madriguera" (Pellejero, 2019) y "Por que alguém se fecha num quarto para escrever?" (Pellejero, 2017).

41. Van Gogh, 1998, p. 41.

42. Van Gogh, 1998, p. 200.

sin embargo, lo encontró tan mal como a sí mismo –es decir, sin resto para ayudarlo. La creación como acontecimiento puede ser un encuentro, pero los encuentros son raros. Antes del mártir de la pintura en que lo ha convertido la historia del arte, Van Gogh fue un hombre que buscó hasta el final torcer el destino que la pobreza y el aislamiento parecían haberle impuesto. De nuevo solo, escribe amargamente a Theo: “No sentimos que nos estemos muriendo, pero sentimos que para ser un eslabón en la cadena de artistas, pagamos un alto precio en salud, juventud y libertad, ninguna de las cuales disfrutamos más que el caballo que tira de un coche con gente que sale a disfrutar de la primavera”⁴³.

La melancolía de Van Gogh me recuerda siempre la angustiada claudicación de Sylvia Plath, incapaz siquiera de tomar su desasosiego por los cuernos. En una carta de octubre de 1956, afirma de manera taxativa que si hay algo de lo que está segura es que prefiere estar sola: “evito a las personas como al veneno; simplemente no las quiero”⁴⁴. Pero esas palabras están dirigidas a Ted Hughes, su compañero, a quien no solo busca desde su soledad, sino a quien pide una y otra vez que se encuentren en Londres por un par de días. En la misma época también acostumbra escribirle a su madre, ya de regreso en los Estados Unidos. Como los gestos de Colm Doherty en la película de Martin McDonagh, como el comportamiento autodestructivo de Van Gogh, las palabras de Plath manifiestan una forma de depresión, pero ese sentimiento todavía se abre camino en las palabras, a través de cartas, de poemas, de crónicas y relatos [ocho años después ya no lo hará].

¿Es preciso recordar que, como la pintura, la escritura también admite prácticas colectivas, comenzando por la propia correspondencia, que es seguramente una sus formas más intensas e instigadoras, incluso cuando pueda permanecer secreta? Es preciso, sí. La literatura, esa liturgia de la soledad, conoce numerosas formas de colaboración; desde la persona que componían juntos Borges y Bioy Casares para dar vida al insufrible H. Bustos Domeq, a la cuidadosa lectura que Ezra Pound realiza de la obra de T. S. Eliot –The waste land– antes de su publicación, y de los proyectos grupales o programáticos, como el de Oulipo, al trabajo con testimonios, como el de Svetlana Aleksíévitch, reservando un espacio muy especial para los intercambios

43. Van Gogh, 1998, p. 280.

44. Plath, 2014, p. 14.

epistolares, como el que, durante 1997, establecieron John Berger y John Christie⁴⁵. En última instancia, la escritura arriesga a menudo tornarse imposible a falta de modos de estar y poner en común, de conducir -en compañía- el pensamiento en dirección a la forma. Natalia Guinzburg, por ejemplo, confiesa que no hubiese llegado a escribir *Las pequeñas virtudes* sin las largas conversaciones entabladas con un amigo íntimo [ese amigo íntimo era Cesare Pavese]⁴⁶.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, que también trabajaron juntos en algunas de sus mejores obras, escribieron: "El Anti-Edipo lo escribimos a duo. Cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. Y además porque es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar. No llegar al punto de ya no querer decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado"⁴⁷. Si la creatividad aspira a la comunión con lo real, como sugiere Nikos Papastergiadis en diálogo con John Berger, debe comenzar por un proceso de colaboración⁴⁸.

Kafka no fue necesariamente el apóstol de la soledad que tantas veces confundimos con su celibato y sus reticencias en relación a lo familiar. Benjamin carecía de los medios para tener una vida social más rica, pero tenía muchos amigos con los que compartía su trabajo y llegó a considerar, durante su viaje a Moscú, convertirse en un intelectual orgánico, incorporándose al partido. Si vamos a ser puntillosos, incluso Thoreau recibía visitas en Walden Pond⁴⁹.

45. Cf. Berger-Christie, 1999.

46. Guinzburg, 2020, p. 8. También Van Gogh consideraba a Theo, su hermano, como un colaborador a quien debía algunas de sus telas: "De nuevo te digo que siempre te consideraré alguien más que un simple 'marchand' de Corots, que por la mediación mía tienes tu parte en la producción misma de ciertos lienzos que aún en el desastre guardan su calma" (Van Gogh, 1988, p. 367)

47. Deleuze-Guattari, 1080, p. 9.

48. Papastergiadis, 1995.

49. "Even Thoreau had plenty of visitors (including his mentor, Emerson) at Walden Pond; even Rilke, who wrote his unparalleled *Dunio Elegies* in 'solitude' at Castle Dunio, near Trieste in Italy, had a staff of servants who surely

* * *

También yo -tan tonto- "necesito de los otros para mantenerme en pie"⁵⁰. No sé si es posible abreviar la soledad cuando la comunidad está siempre por hacer, por inventar, por venir, pero la idea de que hay cosas que solo se articulan en conjunto, la noción de que existen luchas y pasiones colectivas, siempre me desveló -y continua a desvelarme.

No obstante, he escrito estas páginas partiendo "del centro de mi ser en recogimiento"⁵¹, después de haber rechazado invitaciones a cenar, inventado excusas de último momento para ausentarme a fiestas, y evitado a mi compañera cada vez que tocaba a mi puerta para decirme que bajaba por un café, encerrado en la nave de mi cuarto, haciendo la travesía de la noche para leer y releer libros por su vez escritos en la más estricta de las soledades, para encontrar las palabras justas y poder dar forma a una experiencia que, insinuándose en los pliegues del mundo y de la invención, soy incapaz de aprehender de otra manera.

helped keep him sane." Does Artistic Collaboration Ever Work?

50. Clarece Lispector, A hora da estrela [dedicatoria do autor]

51. Zambrano, 1934, p. 320.

Referencias

Barthes, Roland. *Escrever... Para quê? Para Quem?* Lisboa: Edições 70, 1975.

Bausch, Pina. *Kyoto Prize Award Speech*. Inamori Foundation, 2007. <https://www.pina-bausch.org/post/what-moves-me>

Beato, Rick. "The Picasso of Sound- The man who changed modernmusic". Georgia, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=7tz0fSMmrUM>

Berger, John; Christie, John. *I send you this cadmium red*. Barcelona: Actar, 1999.

Bergman, Ingmar. *Four Screenplays of Ingmar Bergman*. New York: Simon & Schuster, 1969.

Bischofberger, Magnus. "Collaborations – Reflections on the Experiences with Basquiat, Clemente and Warhol" En: *Prehistory to the Future, Highlights from the Bischofberger Collection*. Milán: Electa, 2008. <https://www.brunobischofberger.com/collabs-origin>

Budd, Michael. "Autorship as a commodity" En: *Wide Angle*, VI/1, 1984.

Chambers, Jack. "Milestones - The Music and Times of Miles Davis." En: *JazzProfiles*, 2020. <https://jazzprofiles.blogspot.com/2020/05/milestones-music-and-times-of-miles.html>

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

Gallardo, Sara. *Eisejuaz*. Barcelona: Agea, 2000.

Green, Charles. "The second self". En: Crawford, Holly. *Artistic Bedfellows. Histories, theories, and conversations in collaborative art practices*. Maryland: University Press of America, 2008.

Griffin, Farah Jasmine; Washington, Salim. *Clawing at the limits of cool. Miles Davis, John Coltrane and the greatest jazz collaboration ever*. New York: Thomas Dunne Books, 2008.

Guinzburg, Natalia. *As pequenas virtudes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Kelly, Maura. "Does Artistic Collaboration Ever Work? How creativity is both nurtured and thwarted when people team up" En: The Atlantic, 2012. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/07/does-artistic-collaboration-ever-work/260319/>

Lopes, Fernando. Lissabon/Wuppertal/Lisboa. Lisboa, 1998.

Merleau-Ponty, Maurice. O homem e a comunicação. A prosa do mundo. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

Mulrooney, Deirdre. "The Fine Art of Questioning" En: Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch. Dublin: Grand Canal Publishing, 2015. Visto en: http://www.deirdremulrooney.com/old_site/thesis_chapters/question.html

Orr, Christophe. "Come and get it!" En: Wide Angle, VI/1, 1984.

Papastergiadis, Nikos. "Berger: Between Permanent Red and the Black Box of the Universe" Quincy, 1995. <https://southasastateofmind.com/article/john-berger-between-permanent-red-and-the-black-box-of-the-universe/>

Pellejero, Eduardo. Justicia Poética [palabras e imágenes fuera de orden]. São Paulo: Carcará, 2019.

Pellejero, Eduardo. Perder por perder [e outras apostas intelectuais]. Natal: Edufrn, 2017.

Pellejero, Eduardo. "Política de autores y muerte del hombre: Notas para una genealogía de la crítica cinematográfica" En: Sesión no numerada, v. 2, 2012.

Plath, Sylvia. Desenhos. São Paulo: Editora Globo, 2014.

Reveco, Bastien. "Pina Bausch: La danza como una manera de hablar" En: L'Officiel Chile. Santiago de Chile, 2022. <https://www.lofficielchile.com/arte-y-cultura/pina-bausch-la-danza-como-una-manera-de-hablar>

Sterritt, David. "For Pina Bausch, homely questions are the stuff of dance" En: The Christian Science Monitor. New York, 1985. <https://www.csmonitor.com/1985/1106/lbau.html>

TC5; Coupal, Louis. Aevon TC5 Interview. 2009. https://www.graffiti.org/tc5/aevon_5.html

Tu, Jeni. "Face to Face: Pina Bausch". En: DanceTeacher, 2008. <https://dance-teacher.com/face-to-face-pina-bausch/>

Van Gogh, Vincent. Cartas a Théo. Barcelona: Idea Books, 1998.

Varda, Agnes. Les plages d'Agnès. Cinema Guild, 2008.

Warhol, Andy. The Andy Warhol Diaries. New York: Grand Central Publishing, 2009.

Zambrano, María. "Por qué se escribe?". En: Revista de Occidente, tomo XLIV, Madrid, 1934.