

## Cuerpo de Texto

### *Body of Text*

#### **Helena Laguna Bastante**

Universitat de Barcelona, [helenalagunabastante@gmail.com](mailto:helenalagunabastante@gmail.com)

Breve bio autora: Helena Laguna Bastante es una artista interdisciplinar de Terrassa (Barcelona) licenciada en Bellas Artes. Centra su investigación y práctica artística entorno a los límites y tensiones entre el lenguaje, la memoria y el cuerpo. Actualmente realiza el Máster de Investigación y Producción Artística en la Universidad de Barcelona, así como el Postgrado en Exposiciones de EINA.

How to cite: Laguna Bastante, H. (2024). Cuerpo de Texto. En libro de actas: *EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024.* <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18706>

---

#### **Resumen**

*Cuerpo de texto es un proyecto que plantea la posibilidad de nuevas formas de escritura y aprendizaje alejadas del lenguaje alfabético. Se trata de un proceso de investigación en torno a la potencialidad del gesto como un espacio para conectar cuerpos, vivencias y conocimientos hápticos; un espacio para pensar el gesto como una zona de contacto.*

*Los gestos y repeticiones, se entienden como una ruptura con la linealidad temporal, estableciendo la noción de circularidad; la idea de un tiempo espectral donde, a través de movimiento, se generan vínculos entre cuerpos, temporalidades y espacios.*

*El proyecto parte de una investigación sobre escritura, danza y coreografía para reflexionar sobre la potencialidad de estas como tecnologías que desafían la ficción de la autonomía, y muestran los vínculos existentes entre nuestros cuerpos y vidas. La investigación, se materializa en una serie de piezas con las que se ensayan modos de habitar esa recreación de movimientos y encuentro espectral, partiendo de una exploración a través de procesos escultóricos, textiles, de escritura, de dibujo, danza...*

**Palabras clave:** cuerpo; gesto; lenguaje; memoria; coreografía; escultura.

---

#### **Abstract**

*Body of text is a project that raises the possibility of new forms of writing and learning away from alphabetic language. It is a research process around the potential of gesture as a space to connect bodies, experiences and haptic knowledge; a space to think of the gesture as a contact zone.*

*Gestures and repetitions are thus understood as a break with temporal linearity, establishing the notion of circularity. The idea of a spectral time where, through movement, links are generated between bodies, temporalities and spaces.*

*The project is based on research on writing, dance and choreography to reflect on the potential of these as technologies that challenge the fiction of autonomy, and show the links between our bodies and lives. The research materializes in a series of pieces with which ways of inhabiting this recreation of movements and spectral encounter are tested, starting from an exploration through sculptural, textile, writing, drawing, dance processes...*

**Keywords:** body; gesture; language; memory; choreography; sculpture.

## INTRODUCCIÓN

En el inicio de *Diferencia y repetición* (1968), Gilles Deleuze se pregunta: “¿cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o se sabe mal? [...] Sólo así nos decidimos a escribir”. En su texto *Pensar entre: ritmo, imágenes, escritura* (2024), Andrea Soto Calderón toma esa pregunta para ubicar la escritura como una práctica que permite articular una relación con un hacer que no entendemos. Pensar la escritura como parte de aquello que se investiga, en lugar de como un modo de recoger una investigación.

Partiendo de esta premisa, en el presente texto se pretende usar la escritura como un gesto y una manera de estar en relación (Bardet, 2024, p. 206). Tantear la escritura como un lugar de encuentro, una zona de contacto entre voces que producen una vibración, una fricción, en el desarrollo de la investigación.

## DESARROLLO

### 1.1 Sobre la coreografía

André Lepecki, en su libro *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento* (2009), cuenta que la primera versión del término coreografía, *orcheographie*, se acuñó por primera vez en 1589 por Arbeau (siendo literalmente la escritura, *graphie*, de la danza, *orchesis*).

“Ponga estas cosas por escrito para permitirme aprender este arte, y al hacerlo así le parecerá reunirse con los compañeros de su juventud” (Arbeau, 1966: p. 14), es la súplica que realiza Capriol, alumno de danza de Arbeau, para que este desarrolle el proyecto coreográfico. De este modo, extrayendo las afirmaciones sobre la escritura que despliega Derrida en *Firma, acontecimiento, contexto*, podemos referirnos también a que la coreografía deviene una tecnología capaz de socializarse con aquello espectral. La coreografía como un modo de transformar la escritura en movimiento, y así *encuerpar* y trasladar un conocimiento entre cuerpos y generaciones.

Lepecki, a través de esta investigación etimológica, reflexiona sobre como, al originar o acuñar el neologismo *orquesografía*, se desata la fuerza espectral y se permite el acceso directo a presencias ausentes. Como lúcidamente declara Capriol a su maestro con su petición, a través de generar un archivo de movimientos, no solo podrá aprender de él en su ausencia, sino que, además, en ese gesto, podrá reencontrarse a su vez con los cuerpos de sus antiguos compañeros. El proyecto coreográfico aúna cuerpos a través del *re-enactment*, y anuda, dobla y sincroniza tiempos.

Un claro caso de este tipo de *intra-acción* (Barad, 2007) coreográfica es el de Kazuo Ohno en su pieza *La Argentina Sho*. Como cuenta Isabel de Naverán en su libro *Envoltura, Historia y Síncopa*, el atleta japonés, después de ver una actuación de la bailaora, queda tan impactado que abandona su carrera para dedicarse a la danza.

Es casi cinco décadas más tarde, cuando él tiene 72 años y Antonia Mercé lleva años fallecida, que el artista trata, a través de esta pieza, de recuperar la impresión que le había causado la representación de la bailarina en 1929. “De un modo probablemente no buscado, esta pieza reafirma la idea de que la danza siempre baila otros cuerpos” (De Naverán, 2021, p. 34).

A través de movimientos que activan nuestros cuerpos hacia afuera, que articulan nuestras extremidades y nos hacen externalizar pulsiones, ocurren a su vez encuentros internos. Roces con otros tiempos, con otros cuerpos que hicieron esos movimientos antes. Algo ocurre en el interior del cuerpo-bailarín cuando imita a otrx. Se genera un roce interno con otra presencia.

En el caso de Ohno es incluso visible ese encuentro. Parece que, al bailar su pieza en honor a la bailaora, su cuerpo se encuentre con el de Antonia Mercè. Sus manos se extienden hacia algo que no vemos, pero que sentimos latente ahí. Bailar permite dejarnos afectar por otras temporalidades. Nuestras pieles porosas se dejan atravesar. Como indica de Naverán (2021), la danza permite dejarnos permear coreográficamente.

No sorprende entonces el largo historial de tanteos que distintxs coreografxs han elaborado para guardar sus piezas o para reactivar otras. Hay un “deseo de archivo” (Lepecki, 2021) típico de la danza, que hace a lxs bailarinxs mirar hacia atrás y buscar encuentros a través de movimientos de otros tiempos. Sobre este deseo, Laurence Louppe (1994) planteó que el bailarín es la verdadera encarnación de Orfeo: nunca puede volver sobre sus pasos para no ver negado el objeto de su búsqueda).

## 1.2 Sobre la escultura

En 2013, Takao Kawaguchi, alumno del bailarín Kazuo Ohno, busca unirse a ese deseo de encuentro, aventurándose a reproducir los movimientos *de La Argentina Sho*. El bailarín confiesa que, a través de ese gesto de *re-enactment*, busca que el movimiento penetre en él “como si vertiera hierro fundido en un molde” (De Naverán, 2021, p. 34).

Esta afirmación, que comprende a los cuerpos como un molde o matriz, y el movimiento como un material que permite reproducir y dotar de permanencia, conectó en gran medida mi deseo de tantear el hacer escultórico desde una lógica coreográfica. El deseo por buscar modos en los que las posibilidades somáticas, y de diálogo con la materia, puedan devenir un método para generar un archivo para conocimientos hápticos, o para aquellos que no se amoldan a un lenguaje escrito.

David Bestué, en su proyecto curatorial *El sentido de la escultura*, expuesto en la Fundació Miró el año 2021, despliega, en uno de los siete ámbitos que componen la exhibición, el deseo escultórico por lo que denomina “un cuerpo nuevo”. A través de distintas piezas asincrónicas, Bestué hilvana el persistente deseo escultórico de ir más allá de la representación y la generación de imágenes; la ambición de la escultura por rebasar la idea de representación.

Para tejer esta genealogía, mira cientos de años atrás para narrar cómo, a través del mito de Galatea y Pigmalión, podemos detectar el anhelo escultórico de dar vida. El deseo por crear obras que pareciera que en cualquier momento pueden bajar su pie de la peana y relacionarse con nosotrxs. Obras que puedan sostener un tenso diálogo con la realidad.

En el texto *Las estrategias oblicuas* que acompaña al catálogo de la exposición, Maite Garbayo (2021) rescata un fragmento de Marguerite Duras para reflexionar sobre cómo, para escribir sobre el cuerpo, se debe escribir con el cuerpo: “no se puede escribir sin la fuerza del cuerpo” (Duras, 2010, p. 26). Rescato esta misma frase para reflexionar como, en este proceso de pensar en escribir con el cuerpo, reaparece el proyecto coreográfico. Y, por otro lado, en el ámbito de las artes visuales, la escultura deviene un espacio potencial para sostener esa escritura gestual, corporal.

En su texto *Plantar arroz y sembrar trigo* (2019), Marie Bardet sigue los estudios de comparación de las culturas occidental y oriental del ingeniero agrónomo André Haudricourt, quien reflexionó a través de los distintos gestos agrícolas y ramaderos que las sostienen. La filósofa plantea cómo, a través de la repetición de los distintos gestos que ocupan las labores de cultivo, siembra y cría, se enraízan modos de hacer, pensar y organizarse. Reflexiona sobre cómo los gestos despliegan planos y dimensiones que abordan desde lo fisiológico a lo psicológico, así como de lo social. “Los gestos son relaciones entre materia, energía,

espiritualidad, técnica, instituciones, modos de pensar, relaciones sociales, dinero, modos de organización política, sexualidades, y un largo etcétera.” (Bardet, 2019, p. 96).

Me interesa la gestualidad como un espacio donde se tejen costumbres, individualidades, culturas... desplegando así una posibilidad de encuentro entre cuerpos que las encarnan.

Me interesa la escultura en cuanto ha pretendido, en algunos de sus casos, fijar gestos. En cómo, a través del material y sus tensiones, se nos presentan escenas que parecen estar en movimiento, o que pretenden dejar vestigios táctiles de los cuerpos que se mueven, o de los cuerpos que se han movido para modelar la imagen.

Es justo esa tensión con lo real, la capacidad de retener un momento a través del tiempo, lo que me interesa del hacer escultórico. Un hacer que, como el coreográfico, persigue, entre otras pulsiones, la de archivar; retener un momento y poder regresar a él. Desplegando, a su vez, una posibilidad somática: a través de la escultura nos podemos relacionar desde el tacto, desde el cuerpo y el contacto, más allá que desde la vista. Hay sentidos que se nos despiertan al ver un material, al ver combinaciones de materiales, al intuir huellas...

### 1.3 Cuerpo de texto

Es a partir de esta lógica coreográfica, del encuentro entre cuerpos a través de la repetición de gestos y movimientos, que el proyecto se articula.

*Cuerpo de Texto* investiga sobre modos escultóricos y de diálogo con la materia que puedan alcanzar aquellos huecos en los que el lenguaje no puede retener un saber. Buscar modos en los que la gestualidad quede latente en su diálogo con un material, para generar así una *somateca* en la que no deba mediar ningún código que limite su acceso. Entender que hay materialidad en la palabra, y que hay semántica en el material. Reflexionar sobre la posibilidad de estar en contacto con otros más allá de la interacción directa. Pensar en los cuerpos como archivos y espacios de contacto para otras temporalidades.

#### 1.3.1 Metodología

La investigación artística para *Cuerpo de Texto* se desarrolla en un *entre*. Una búsqueda que aúne artes vivas y escultura.

Como catalizadora de la investigación o como marco contextual, centro la mirada en el caso particular de mi abuela y su capacidad de aprender y memorizar desde su analfabetismo. Este marco me sirve de motor y de referencia, en cuanto que desde la experiencia de mi abuela puedo pensar en la capacidad del cuerpo para devenir archivo vivo. En concreto, parto desde el interés en plantear cómo escribir su receta de *migas manchegas* cuando nunca la ha aprendido ni compartido desde la palabra, sino desde el cuerpo y la repetición de gestos.

Es desde esta premisa que trabajo a partir de archivo de vídeo y desde mi propia memoria corporal, repitiendo los gestos principales de la receta (rajar pan y remover la rasera sobre la sartén), para pensar en las posibles zonas de contacto o modos de escritura que pueden generar estos gestos sumados a un material. Es decir, la metodología inicial se basa en aislar y trabajar determinados gestos para luego trasladarlos a un material que les dé cuerpo y presencia.

La práctica de traslado del gesto a un material genera otra reflexión sobre el potencial simbólico o la performatividad del propio material con relación al gesto, a la temática, y al resto de piezas.

Actualmente, aún investigando el presente proyecto, trabajo desde materiales que configuran mi memoria afectiva y que se relacionan con estos gestos; como es el caso del jabón casero (el cual se crea con restos de aceite de cocina, y que mi abuela solía preparar), lana o la pasta de sal. Por otro lado, debido a su plasticidad, su tacto, el cuidado en su empleo o su estética, estoy trabajando en piezas a partir de barro, porcelana, cera y vidrio.

Mi investigación se basa, actualmente, en buscar maneras en las que el material capture la huella de un gesto; que el material sirva de molde o que delimite un espacio y le dé forma; o que el material llene o trace una trayectoria de movimiento. A partir de estos acercamientos pretendo investigar el modo en que el material puede devenir material lingüístico en tanto que un cuerpo pueda leer somáticamente sus huellas y sus características físicas. Me interesa trasladar la metodología de los artefactos de escritura en la producción de danza a la producción escultórica: donde el escribir no es sólo una huella, sino que la misma escritura es constitutiva de la realidad en el sentido de que está directamente involucrada en la conformación de la producción coreográfica en su materialidad. Es decir, que la escultura documenta lo que está por venir antes de que se vuelva tangible (Klein & Cramer, 2024, p.57)



**Fig. 1 Primeras pruebas.** Fuente: Laguna, H (2024)

## CONCLUSIONES

Leer, escribir, bailar —así como citar— son metodologías para el encuentro entre cuerpos, entre tiempos, entre espacios. Modos de doblar la linealidad y permitir un (re)encuentro.

El presente texto se escribe con y desde el cuerpo, bajo la premisa de la escritura como un método de investigación, y no solamente como un contenedor de conocimientos. Un texto que piensa en la escritura y la coreografía como tecnologías que permiten unir cuerpos y entablar diálogos. Como modos de sostener una escucha.

Por otro lado, se entiende en su proceso la materialidad de ambas; así como la posibilidad de usar el material como una potencia lingüística o un espacio para producir esos encuentros. Dialogar con el material para dejar una huella que, mediante una mirada somática, pueda ser transferida a otrx.

## FUENTES REFERENCIALES

- Arbeau, T. (1966). *Orchesography: A Treatise In The Form Of A Dialogue Whereby All Manner Of Persons May Easily Acquire And Practice The Honourable Exercise Of Dancing*. Dance Horizons.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Bardet, M. (2024). Escribir como un gesto, hacer mundo escribiendo. En I. De Naverán, *La ola en la mente* (pp. 197-215). Azkuna Zentroa Alhondiga Bilbao.
- Bardet, M. (2019). Hacer mundos con los gestos. En *El cultivo de los gestos: entre las plantas animales y humanos* (pp. 81-111) Cactus.
- Bestué, D. (Ed.). (2021). *El sentido de la escultura: catálogo de la exposición de Joan Miró*. Fundació Joan Miró.
- Delleuze, G. (2013) *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- De Naverán, I. (2021). *Envoltura, historia y síncope*. Caniche.
- De Naverán, I., Alfaro, L., Bardet, M., Soto Calderón, A. y G. Ibáñez, R. (2024). *La ola en la mente*. Azkuna Zentroa Alhondiga Bilbao.
- Duras, M. (2000). *Escribir*. Tusquets.
- Haudricourt, A. G. (2021). *El cultivo de los gestos: entre las plantas animales y humanos*. Cactus.
- Klein, G. y Cramer, F. A. (2024). Choreographic Writing. Material Practice of Artistic Production. En G. Klein y F.A. Cramer (Eds.), *Materialities in Dance and Performance* (pp. 54-81). transcript Verlag.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego.
- Lepecki, A. (2013). *El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. Lecturas sobre danza y coreografía*.
- Loupe, L. (1994). *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. Editions DisVoir.
- Soto Calderón, A. (2024). Pensar entre: ritmo, imágenes, escritura. En I. De Naverán, *La ola en la mente* (pp. 179-194). Azkuna Zentroa Alhondiga Bilbao.