



Brújula
Volume 12 • 2018

Arte Factu

Where Is Diana? Un esquizoanálisis¹

Diana Coca*
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Es un reto describir nuestra propia materialidad y movimientos visibles, comunicar a los demás a través de la creatividad, del juego y del cuerpo moldeable la manera en que vivimos y nos vivimos. En este artículo planteo cómo la propia producción artística y poética singular es el resultado de un análisis de la vida, que se inicia desde la realidad del cuerpo y el caos que existe dentro de él, hasta la relación de este cuerpo con el medio que lo rodea. En la danza y la performance, percibimos a los demás y somos percibidos como una

¹ Imágenes del proyecto *Where is Diana?* pueden ser encontradas en el siguiente catálogo sobre su exposición : <https://www.promociondelarte.com/filedb/2017/g9q8.Where-periodico.pdf>

* Copyright © Diana Coca, 2018. Used with permission.

forma, pero tras cada tensión muscular subyace una profundidad de cargas afectivas.

Como indica Hilda Islas en *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las Nuevas Criaturas*, es “posible hacer legible a otros, al menos de alguna manera, lo que se experimenta internamente, a lo largo de un proceso de montaje. He creído que lo que los individuos viven en sus acciones y proceder, lo interno, lo invisible, puede ser perceptible por el investigador, y comunicable a otros, al menos de cierta forma, en este caso, esquizoanalítica” (Islas 197). A nivel metodológico me interesa la manera en que Islas analiza los brotes imaginarios como detonadores del sistema muscular, que se estructuran a partir de usos corporales e interacciones, trasladando la idea de pulsión sexual hacia la pulsión de movimiento, poniendo el énfasis en la carga imaginaria que contienen las acciones. Así, moverse supone una mezcla de inconsciencia junto con un control pre-consciente: “no son traducciones unas de otras, sino polos de un mismo proceso que consiste en que todas las acciones corporales están acompañadas de representaciones mentales” (Islas 20) que se expanden desde lo micro –la estrecha relación entre la imaginación y lo corporal individual– hacia lo macro –las redes imaginarias entre el contexto social colectivo y las instituciones–.

En términos generales mi práctica artística parte de la fotografía, performance y videoarte, dentro de una estética del caos, la decadencia urbana y la pérdida de relaciones verdaderas que configuran un universo poco

complaciente de grandes urbes, la destrucción y reconstrucción de la realidad, con un cuestionamiento claro del sistema y del poder, de las relaciones humanas, la jerarquización y la utilización del espacio público. Partiendo de la animalización de mi cuerpo —convertido en sujeto político y resistente—, ejecuto una coreografía donde el cuerpo se moviliza generando situaciones imprevistas que hacen cuestionar la manera como transitamos las calles. Planteo mi relación con el medio, fuera de espacios artísticos y a menudo en medio de una estética del caos, ocupando el espacio urbano en términos de liberación, para transformarlo y democratizarlo. Un espacio donde las barreras arquitectónicas son percibidas como las heridas del sistema neoliberal que se proyectan sobre la ciudad. El objetivo es hacer visible aquello que el poder quiere invisibilizar, una manera de rechazar imposiciones de poderes que no están interiorizados, como cabía pensar antes de que el cuerpo apareciera, irrumpiera y tomara subversivamente el espacio común.

En el proyecto *Where is Diana?*, mi manera de ser sujeto encarnado es a través de la tensión muscular, experimentando a través de performances sitio-específicas con el cuerpo moldeable y su flexibilidad, en relación al mobiliario urbano y barreras arquitectónicas de contextos específicos como son Tijuana, Ciudad de México y Pekín. Ésta última está atravesada por cinco autopistas y llena de espacios extraños, como heridas dentro de la ciudad. En Pekín realizo movimientos mucho más experimentales y arriesgados que los realizados en las performances de la frontera EE. UU.-México en Tijuana, donde el miedo invadió

mi cuerpo paralizándolo, sintiéndolo atrapado, en colapso y menos experimental. Soy consciente de los límites inherentes a este trabajo, al tratarse de una experiencia subjetiva encarnada que oscila entre lo micro y lo macro – siguiendo a Islas– sin embargo, puedo confirmar que la arquitectura del poder, del miedo al “otro” o al invasor sí que funcionó en mi cuerpo. A través de la piel y de los sentidos pude experimentar en primera persona los equipamientos bélicos “preventivos” estadounidenses de control, tales como drones, helicópteros, walkie-talkies, patrulleras o interrogatorios intimidatorios en el puesto fronterizo.

Trabajo desde la improvisación porque produce movimientos inéditos, más bien productos de la imaginación pre-consciente que de códigos determinados de acción: “es una manera de entrar en contacto con la corriente inconsciente sin censura intelectual, permitiendo la exploración, la creación y la acción simultáneas y espontáneas” (Islas 10). Así manipulo el tiempo, las coordenadas espaciales, los estímulos sensoriales, de manera que la intención es tener repercusiones en los estados del alma, en las evocaciones simbólicas, subjetivas e imaginarias. De manera intuitiva me interesa el movimiento animal, felino, horizontal, ansiolítico, defensivo, en estado de alerta, perceptivo, dentro de una poética subjetiva de lo que ha dejado de funcionar y lucha por su supervivencia. Son posturas estilo felino flexible, con el lomo encorvado, a través de ritmos lentos, pero repentinos e intensos, con arranques y frenos, acelerando y a la vez resistiendo la duración del tiempo. Denota una corporeidad energética y

apasionada, con esfuerzos fuertes y agresividad sana, que intenta mantenerse bajo presión.

El cuerpo se orienta espacialmente a un nivel bajo con dimensión predominante horizontal, que se proyecta en todas direcciones, pero sobretodo cerca del suelo con una sensación de defensa e inmediatez, “aquí y ahora.” En ese sentido utilizo el movimiento horizontal de arrastre que utilizan los reptiles, un deslizarse a través de contracciones de los músculos que dan la impresión (equivocada) de ser lentos. Es un movimiento seguro de supervivencia, para un suelo lleno de grietas que responde a un estado psíquico y a una declaración corepolítica ante una subjetividad que no acepta el suelo urbano como propio. También es sintomático de una falta de vinculación con la tierra/naturaleza violada de la urbe, a través de movimientos que hablan de la pérdida de unidad, con el origen materno, con la presencia originaria, en una búsqueda de legitimidad y regreso del cuerpo a la tierra. También experimento con movimientos de animales cuadrúpedos, que me permite seguir manteniendo la cercanía con el suelo, como si negara mi bipedismo, el rasgo que denota mi pertenencia a la especie *homo sapiens sapiens*. Es un acto de rebeldía, para poner en evidencia la animalidad manifiesta de los seres humanos, los únicos animales que en teoría poseen *razón*, pero que la utilizan para su autodestrucción y la de otros seres del planeta. Estamos ante el animal más destructivo y salvaje, ¿que animal mataría a sus propios hijos o a la compañera con la que aparearse? ¿que

animal crearía bombas atómicas y armas de destrucción masiva? ¿que animal crearía una inteligencia artificial que pudiera expulsarle del planeta?

En general mis movimientos responden a un cuerpo nómada, contrapuesto al capitalista sedentario, quizás por eso me interesan tanto los fenómenos fronterizos. Siempre estoy en estado de devenir, una corporeidad-frontera constantemente móvil, en turbulencia, nunca idéntica a mi misma. Estoy inserta en un espacio-tiempo de juego ritual haciendo, más que en un tiempo cronológico que siga reglas fijas. Es lo que Giles Deleuze y Félix Guattari relacionan con la máquina de guerra nómada, con la heterogeneidad del impulso experimentador, con el instante revolucionario o el paso al límite que siempre lo desborda. Me encuentro constante en el contradictorio proceso de desterritorialización a la vez que busco territorializarme: “El espacio nómada es liso, sólo está marcado por “trazos” que se borran y se desplazan con el trayecto. Incluso las capas del desierto se deslizan unas sobre otras produciendo un sonido inimitable. El nómada se distribuye en un espacio liso, ocupa, habita, posee ese espacio, ese es su principio territorial. Definir al nómada por el movimiento es igualmente falso. Toynbee tiene toda la razón cuando sugiere que el nómada es más bien aquel que no se mueve. Mientras que el migrante abandona un medio que ha devenido amorfo o ingrato, el nómada es aquel que no se va, que no quiere irse, que se aferra a ese espacio liso en el que el bosque reclusa, en el que la estepa o el desierto crecen, e inventa el nomadismo como respuesta a ese desafío” (Deleuze y Guattari 385)

A pesar de no utilizar el lenguaje verbal –sobre todo por la animalización que suponen los movimientos– el uso del pasamontaña, la mirada, la respiración y los gestos considero que suponen un habla en sí misma. Es precisamente la mirada la que me conecta con los demás, aprovechando el marco que supone el pasamontaña, que enmarca con precisión ojos y boca. El cinturón ajustado oprime mi respiración, haciendo que no sea fluida y animalice los sonidos. Es una manifestación lúdico-sensual de una máquina de guerra no violenta, de un cuerpo que toma el espacio público y su suelo, una presencia directa en los espacios sociales de Pekín donde los artistas no tienen permiso para trabajar y mucho menos para realizar performances –que el gobierno considera subversivas al contagiar la idea de libertad en el uso del espacio/tiempo del juego, aplicado a un contexto cotidiano–. Además, no es un trabajo en soledad, sino en equipo con Esteban Andueza, u otros colaboradores anónimos o conocidos como los artistas Mely Barragán, Daniel Ruanova, Carles Sebastià, Ricardo Roncero, Sarah A. Zarza, Mariel, Paula, donde a pesar de la seriedad del tema que estamos retratando, tenemos siempre presente el componente del juego y la diversión.

Al provenir de una pedagogía del logos-padre-dios-autoritario que menosprecia la cultura de los sentidos, juego, forma, gusto, tacto, movimiento, una cultura dominada por la idea de linealidad y sucesión, busco modos de pensamiento que puedan trascender y completar la educación que he recibido dentro de una tradición occidental que pierde la capacidad para vivir los

estímulos en el instante vivido: “la vivencia dinámica de lo simultáneo en pleno” (Islas, “De los problemas” 135) que conlleva la pérdida de energía colectiva, del disfrute profundo del instante.

Con la performance puedo trabajar una creatividad en la que los espectadores estén más preocupados del “sentir” que del “ver:” “el problema es que no suelen verse las formas por lo que son, sino por lo que dicen” (Islas, “De los problemas” 131). Sin embargo, siguiendo a Nietzsche, podríamos invertir el dualismo platónico con el que nos han educado, y entender lo sensible como unidad del ser y existencia, de sentidos y razón, forma y contenido. En ese sentido me interesa el concepto oriental del ser y estar conscientes en el aquí y ahora, muy aplicable a la performance, como ejemplo en el caso de la creadora Esther Ferrer. De hecho, las posibilidades de sentir y actuar simultáneamente, formando un sentido cohesivo del yo las experimento gracias a la práctica del yoga al “darse cuenta de lo que se hace, se piensa y se siente cuando se está consciente, es el instrumento de la libertad humana, la cual puede expandirse mediante el aprendizaje consciente de sí mismo” (Castro y Uribe 33-34). Hacer consciente lo inconsciente, para controlarlo e integrarlo de nuevo en la actividad intencional, reeducarse a una misma como mejora de sí misma, aprender a aprender para: “ser capaz de hacer lo que se quiere (...) es hacer lo involuntario voluntario, lo desconocido conocido, lo imposible posible de realizar” (Castro y Uribe 35).

Actualmente, mi proceso creativo ha cambiado y no sé como traducirlo a nivel creativo. Desde luego necesito un cambio y que la crítica a la violencia y a la sociedad actual se traduzca en algo más suave y menos agresivo para mi corporeidad, que ésta no sea utilizada de filtro ni catalizador de energías negativas, sino aprender del uso que le da la artista Mónica Mayer al cuerpo-espacio-juego. La artista mexicana ha encontrado la manera de reconstruir, de hablar de la violencia sin caer en ella y hacerla perdurar en el espacio-tiempo. No sólo eso, sino que en sus proyectos logra trabajar en contextos de cambio y transformación ritual social, a través del amor y humor.

Ahora mismo, al habitar el cuerpo desde el efecto postraumático de un accidente automovilístico, estoy viviendo entre el encogimiento y la distensión, intentando controlar estos procesos, pero no pudiendo realizar movimientos complejos ni fuertes. La contracción moderada (pero constante) en la que vivo, es mucho más negativa a nivel energético que fuertes tensiones seguidas de distensión. Pienso en el *cuerpo-poder* de Michel Foucault, controlado en el contexto de instituciones hospitalarias bajo la autoridad incuestionable del médico. También me lleva a plantearme el tiempo del enfermo frente al tiempo productivo del capitalismo neoliberal. Como en el juego, pero de manera opuesta, como pacientes vivimos la relación cuerpo/tiempo y cuerpo/espacio de manera diferenciada, como elemento improductivo fuera de los espacios, ritmos y tiempos que marca el mercado, a cámara lenta.

Estoy intentando reducir los factores que impiden que mi cuerpo se relaje, comprender que no necesito adoptar una posición defensiva ante situaciones que no suponen un peligro real. En consecuencia, espero renunciar conscientemente a esa crispación psico-muscular, aunque inconscientemente me aferre a ella por miedo a abandonarla; porque hasta ahora el síntoma, el miedo, me ha servido como un mecanismo de defensa y aliado. Es como si la resistencia a relajarme fuera una defensa contra la angustia, una sensación de tensión utilizada para no disfrutar de una vida real. Por ello necesito encontrar de nuevo el equilibrio, la recuperación de la tonicidad del cuerpo, la reeducación del cuerpo como diálogo tónico conmigo misma, con el medio y con los demás.

Tengo un cuerpo que crea, que expresa, en un intento de huir de la reproducción de una imagen-cliché de lo que se espera debería ser ese cuerpo-mujer. Un devenir mujer que no sólo tiene que ver con el género, sino con la conquista de mi propio organismo, de mi espacio, de mi propia historia y de mi propia subjetividad, al estilo de Simone de Beauvoir o Virginia Woolf. Un desvío y disputa del género donde, siguiendo a Judith Butler, no dejo que lo femenino quede atrapado en la máquina dual que me opone al hombre y que me asigna formas, funciones y lugares, sino que busco definiciones identitarias mucho más porosas y cambiantes, donde haya espacio para ser un sujeto nómada como los que nos describe Rosi Braidotti. Es un cuerpo exterior e interior a la vez, a diferencia del cuerpo cuyo interior es resultado de un exterior que lo interioriza cada vez más y vive en un plano trascendente. Es un devenir-cuerpo-mujer como

tarea ética, como ser humano, en la que no busco una posición de superioridad sino de igualdad. Todo habla del cuerpo y a través del cuerpo: un color, una idea, un animal, una molécula tienen el poder de hacer hablar del ser, de hacerle conocer, experimentar, para dar lugar a nuevas discusiones, nuevas enunciaciones y nuevos lugares. Desde este modo de producción puedo ir más allá de mí misma, analizando el desorden de la experiencia subjetiva que tanto la performance como:

La danza contemporánea es un pozo pleno de fantasmas, sensaciones, ánimos, placeres y temores (...) Las conexiones, las lógicas de vida ya no están dadas, hay que producirlas. Estamos en un momento que puede ser vivido como época del abandono, o como época de búsqueda de sentidos; época de vacío o época de creación de caminos (...) Queda a la capacidad de elección de los sujetos establecer puentes, intentar vínculos. (Islas, "Procesos metabólicos" 8-9)

Obras citadas

Castro, Julia y Marta Uribe. "La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano," *Educación Física y Deporte*, Vol. 20, Núm. 1, 1998.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. "Tratado de nomadología: la máquina de guerra," *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, 2015.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Siglo XXI, 2017.

---. *El nacimiento de la clínica: una arqueología a la mirada médica*, Siglo XXI, 2012.

---. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, 2009.

Islas, Hilda. "De los problemas que ocasiona pensar la dimensión sensorial y motriz de la danza según el sistema de las Bellas Artes," *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, CENIDI Danza/INBA, 1995.

---. "Procesos metabólicos del músculo, la acción y las representaciones mentales. Entre la psicomotricidad y el psicoanálisis," *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas*. CONACULTA/INBA/CENIDI Danza/CENART/Biblioteca Digital CENIDI Danza, 2006.