

#09

POESÍA CORPORAL/ DANZA VERBAL: UNA LECTURA COMPARADA DE *HNUY ILLA*¹

Iratxe Retolaza

EHU-UPV

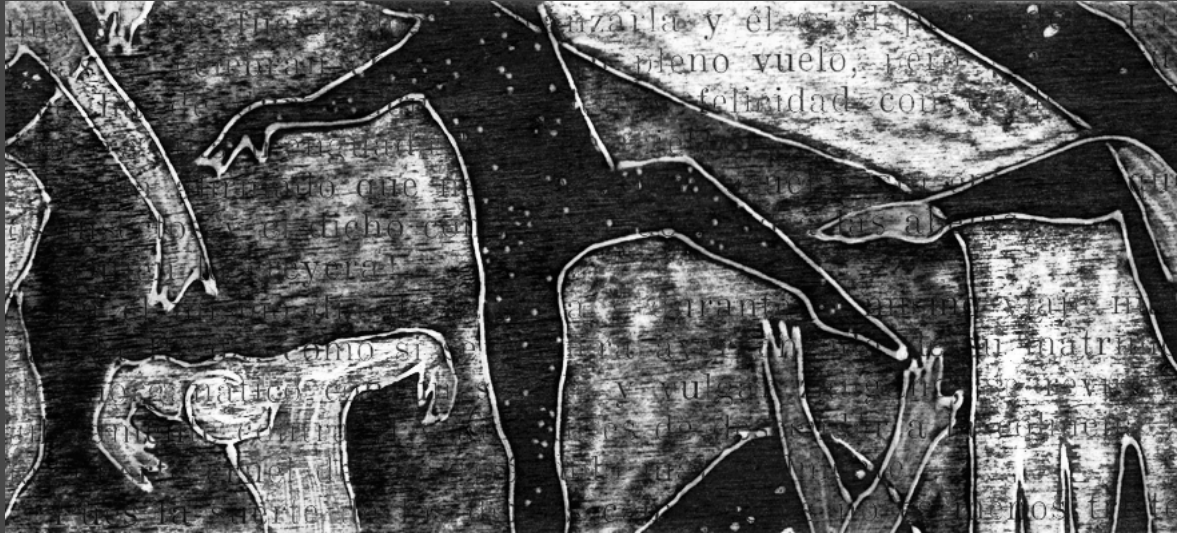
iratxe.retolaza@ehu.es

Cita recomendada || RETOLAZA, Iratxe (2013): "Poesía corporal/ danza verbal: una lectura comparada de *Hnuy illa*" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 95-110, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-iratxe-retolaza-orgnl.pdf >

Ilustración || Paula Cuadros

Artículo || Recibido: 28/12/2012 | Apto Comité Científico: 10/05/2013 | Publicado: 07/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El espectáculo *Hnuy illa* (2008), coproducción de Kukai-Tanttaka, se articuló en la intersección entre danza y poesía. Este espectáculo de danza está basado en el imaginario poético del escritor vasco Joseba Sarrionandia. Consideramos que esta transferencia cultural del texto poético al texto coreográfico, nos ofrece un marco interpretativo muy apropiado para poder reflexionar sobre las representaciones del cuerpo y de la voz. ¿Cómo se presenta y representa el cuerpo en el texto poético? ¿Cómo se presenta y representa la voz en el texto coreográfico? ¿Cómo se transfiere esa presencia y representación corporal a la danza?

Palabras clave || Poesía no-lírica | Performatividad | Danza | Transgénero.

Abstract || The show *Hnuy illa*, coproduced by the Kukai Dance Company and the Tanttaka Theater Company in 2008, is articulated in the intersection between dance and poetry. This dance show is based on the poetic imaginary of Basque writer Joseba Sarrionandia. We believe that this cultural transference, from the poetic to the choreographic text, offers a fitting interpretative framework to reflect on representations of the body and voice: it allows us to analyze instances of body and voice in the poetic text and how these are represented. Moreover, it helps to consider how these corporal presences and representations are transferred into dance.

Keywords || Non-lyric Poetry | Performativity | Dance | Transgender/transgenre.

0. Introducción

En este trabajo vamos a analizar e interpretar el espectáculo *Hnuy illa* (2008), una propuesta coreográfica de Kukai-Tanttaka, un espectáculo de danza que tuvo gran difusión². En nuestra opinión, gran parte del éxito de esta propuesta cultural reside en la capacidad de integrar en un único espectáculo diferentes disciplinas artísticas. Concretamente, se fusionan prácticas culturales que se constituyeron en vías fundamentales de la construcción del imaginario colectivo vasco: la danza tradicional a comienzos de siglo XX (Lamarca, 1977), la lírica en el renacimiento literario de preguerra (Kortazar, 1990) y la música popular en los años 60 (Amezaga, 1995). Al fusionar algunos códigos hegemónicos, en el proyecto *Hnuy illa* se reconfiguran e incluso se cuestionan esas vías de construcción del imaginario colectivo para visibilizar los espacios fronterizos. Con el propósito de considerar esas posiciones en tránsito, analizaremos la coreografía desde la perspectiva del *performance* poético (Gräbner, 2011), de la poesía no-lírica (Casas, 2012) y de las subjetividades nómadas (Braidotti, 2004; 2005).

1. *Hnuy illa*, hacia la fusión de imaginarios tradicionales y contemporáneos

La propuesta coreográfica de la compañía de danza Kukai se basa en la fusión de lo tradicional y lo contemporáneo. La danza tradicional es un espacio artístico muy ritualizado, e incluso muy conservador en ciertos aspectos —o en ciertas prácticas y discursos—. Por ello, la compañía Kukai ha sido consciente de que su apuesta era arriesgada y de que no iba a resultar fácil su aceptación³. Es necesario recordar que históricamente esta disciplina ha sido controlada y codificada por estas dos instituciones: por una parte, ha sido una práctica cultural que ha estado muy controlada, regulada e incluso prohibida por la Iglesia católica, por considerarse moralmente peligrosa (desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX)⁴; por otra parte, desde finales del siglo XIX, el fuerismo y el nacionalismo vasco católico consideró que la identidad colectiva y nacional se manifestaba en la danza tradicional⁵. Esta doble práctica política y discursiva ha devenido en una deserotización de los bailes tradicionales y en la consolidación de unas coreografías inamovibles.

Es en este contexto donde se inserta la propuesta coreográfica de Kukai, que pretende reinventar las prácticas coreográficas, sus símbolos y códigos. Para ello, Kukai ha optado siempre por esa posición fronteriza que no únicamente se manifiesta en la danza, sino que se manifiesta en la continua colaboración con artistas de diferentes disciplinas. A partir del año 2002 algunas de sus propuestas

NOTAS

1 | Trabajo vinculado con el proyecto de investigación «La poesía actual en el espacio público. Intervención, transferencia y performatividad», con financiación pública del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (FFI2012-33589).

2 | Después de presentar y difundir el espectáculo coreográfico por el País Vasco, la compañía Kukai presentó su propuesta en la capital mexicana en el marco de la III Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México. Tras el éxito cosechado en México, el espectáculo *Hnuy illa* se representó en varios países, entre otros, en Uruguay y Berlín, y fue el encargado de abrir la programación del Festival de Teatro de Espressão Ibérica de 2010, en Oporto. Exponente del éxito cosechado son los diferentes premios que ha recibido el espectáculo: a comienzos de su gira por el País Vasco recibió el Premio del Público de las Jornadas de Teatro de Azpeitia (en diciembre de 2008), y tras esta primera aceptación del público, obtuvo también el premio Max al Mejor Espectáculo Revelación (en marzo de 2009).

3 | Kukai no ha sido la única compañía de danza que ha apostado por esa fusión, a comienzos del siglo XXI fueron varias las compañías que siguieron esa vía. Entre ellas destaca la labor de Aukeran.

4 | La Iglesia católica reguló las coreografías de tal manera que, por ejemplo, para que los jóvenes bailarines no se dieran la mano decretaron que algunas danzas tradicionales se debían bailar con pañuelos, para evitar el contacto físico. En ese sentido, todas las prohibiciones, discursos y regulaciones de la Iglesia católica promovieron unas

coreográficas se produjeron en colaboración con el grupo de teatro Tanttaka, y en sus primeros proyectos optaron por temáticas que legitiman su dimensión interartística, y sitúan su propuesta en diálogo con la tradición de la danza contemporánea, y de la cultura/literatura vasca. Pero aunque se posicione en ese espacio fronterizo, sus guiños a la danza contemporánea son continuos. Como ha analizado Delfín Colomé (2010), la Guerra Civil Española ha sido una temática crucial en el desarrollo de la *Modern Dance*, porque como en el resto de las disciplinas artísticas, las propuestas experimentales de danza vanguardista no permanecieron ajenas a la realidad social y política de su tiempo. Delfín Colomé (2007: 195) explica que el componente trágico de la Guerra Civil promovió el interés de muchos coreógrafos en la década de los treinta y posteriores, que mediante las formas de danza —las caídas, contracciones, balbuceos, remolinos...— expresaron la angustia de la guerra. «El efecto García Lorca», y el interés de los coreógrafos por la poética lorquiana, evidentemente, está estrechamente vinculado a ese interés por la Guerra Civil. En ese contexto podemos situar la primera propuesta coreográfica de Kukai-Tanttaka, el espectáculo *1937, gogoaren bidezidorretatik* [1937, por los senderos del recuerdo], que rememora los acontecimientos y la angustia de la Guerra Civil⁶, con especial mención al bombardeo de Guernica.

Por otra parte, acuden a los imaginarios creados en la década de los sesenta, movimientos culturales que se posicionaban entre los discursos/prácticas de la contracultura anticapitalista europea, y entre los discursos/prácticas del frente cultural antifranquista del País Vasco (Ornoz, 2012: 36-43). Cabe destacar que estos movimientos nunca se alejaron de la tradición literaria vasca — puesto que la memoria histórica y la identidad colectiva eran unos de los ejes principales de ese frente cultural—, pero sí tuvieron como cometido principal la experimentación, promoviendo la renovación, modernización y reinterpretación de la tradición. En este movimiento renovador destacó la labor del grupo musical *Ez dok amairu*, que impulsó espectáculos que combinaban música, poesía, teatro e incluso danza (Ornoz, 2012), y que trataban problemas sociales, pero utilizando formas de corte tradicional, y recontextualizándolas. Ciertamente, el proyecto *Hnuy illa* destaca por su tendencia a la recontextualización de piezas culturales conocidas. Para incidir en esa herencia, las compañías Kukai y Tanttaka centraron sus primeras actuaciones en dos de sus figuras principales (Mikel Laboa y Jorge Oteiza). De esta manera, apropiándose del capital simbólico de esas figuras que representan en las coreografías han legitimado su posición artística pero, a la vez, han generado fisuras en el imaginario colectivo, proponiendo la revisión y reinterpretación de acontecimientos históricos (*1937, oroimenaren bidezidorretatik*) y de artistas canónicos de la cultura vasca (*Zilbor hestea* —Mikel Laboa—, *Otehitzari biraka* —Jorge Oteiza—, y *Hnuy illa* —Joseba

NOTAS

prácticas coreográficas que carecían de contacto físico y de cualquier connotación erótica. Para más información Bidador (2005: 13-86).

5 | En ese sentido, criticaron toda danza exportada —como el vals— por dos razones; en primer lugar, por no ser autóctona y considerarla una amenaza para la identidad colectiva; en segundo lugar, por considerar esos bailes importados un riesgo para la moralidad. Para más información, Bidador (2005) y Lamarca (1977).

6 | También la compañía de danza Aukeran ha representado el bombardeo de Guernica en su espectáculo *Gernika: mihise gaineko dantza* [Gernika: danza sobre lienzo] (2009).

Sarrionandia—).

2. El imaginario poético de Joseba Sarrionandia: exilio

La poética de Joseba Sarrionandia se sitúa en esa posición artística en la que indagan las compañías Kukai-Tanttaka, entre lo tradicional y lo experimental. La andadura poética de Sarrionandia comenzó en la década de los setenta en el grupo de poesía *Pott Banda* [Banda Fracaso]. En este grupo literario se reunieron escritores y artistas tan reconocidos actualmente como Bernardo Atxaga, Jimu Iturralde, Jon Juaristi o Ruper Ordorika. Tras el grito «el arte por el arte», defendieron la autonomía de la literatura y la renovación de la literatura vasca. Aunque el imaginario poético de Sarrionandia está vinculado a *Pott Banda*, es cierto que su poética ha conocido diferentes ciclos. Para comprender adecuadamente las interpretaciones sobre su trayectoria se debe tener en cuenta un dato biográfico, que ha condicionado la recepción literaria. Sarrionandia fue encarcelado en 1980 acusado de ser miembro de ETA, y se escapó de la cárcel en 1985. Desde entonces, escribe desde el exilio. Su voz está presente en la cultura vasca (con publicaciones literarias, entrevistas, grabaciones...), pero su cuerpo está ausente, tanto física como mediáticamente. Estos datos biográficos del poeta han condicionado de diversas maneras la recepción de sus textos, bien porque algunos agentes literarios y lectores no han considerado la obra del poeta tras su detención y posterior huida, bien porque otros agentes literarios y lectores han mitificado la figura del poeta, de tal manera que se han ritualizado e incluso simplificado muchas de sus propuestas poéticas.

Como veremos a continuación, en el espectáculo *Hnuy illa* se ha optado por escoger poemas de la segunda etapa —la menos culturalista y la más autobiográfica y comprometida—, pero no se apela tanto a la vertiente política de esos poemas —ni se han optado los poemas más políticos que tratan explícitamente de la justicia, la identidad nacional o la represión—, sino que se apela a la experiencia autobiográfica del poeta: al exilio. Es cierto, que es una faceta que hay que tener en cuenta, pero también nos lleva a hacer una lectura muy limitada de su imaginario poético, puesto que ya en sus primeros poemas (en la década de los setenta, antes de ser encarcelado, y antes de vivir la experiencia del exilio) trataba la imagen del camino, de la deslocalización como posición existencial, y reivindicaba una subjetividad mutante que se reconstruye y reinventa sin cesar. El imaginario poético de Sarrionandia ha estado estrechamente vinculado a la idea del exilio y a la identidad en tránsito (Azkorbebeitia, 1998). Un epígrafe del poemario *Hnuy illa* de Joseba Sarrionandia resume esta visión: «“Exilium vitam est”, VICTOR HUGO. “Bizitza herbestea da” ISMAEL LARREA» (Sarrionandia, 1995: 23). El

exilio como experiencia que en el pensamiento contemporáneo se expresa en esas dos vertientes, en la del pensamiento (como una categoría filosófica y existencial) y en la de la experiencia (como una experiencia vital irremediable): «El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza» (Said, 2005: 179). En esa línea, en el poemario *Hnuy illa* se hace especial hincapié en la temática del exilio, en diferentes dimensiones: el exilio político, el exilio geográfico, el exilio lingüístico y el exilio existencial. Se presenta el exilio como posición epistemológica, pero partiendo de una experiencia vital, que no se puede obviar al presentar todas las demás dimensiones. La narración que se propone en el espectáculo *Hnuy illa* responde a ese orden mencionado, a todas esas dimensiones del exilio.

En el espectáculo *Hnuy illa*, por lo tanto, también se aprecian esas dos líneas de la trayectoria de Kukai-Tanttaka: por un lado, se reinventa y renueva la imagen de una figura canónica de la cultura vasca (Joseba Sarrionandia); y, por otro lado, en la línea de la danza moderna, tratan una temática social contemporánea, el exilio. Según Edward Said, la gran tragedia moderna: «Nuestro tiempo —con su guerra moderna, su imperialismo y las ambiciones cuasiteológicas de los gobernantes totalitarios— es ciertamente la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva» (Said, 2005: 180). Si la danza moderna de comienzos del siglo XX trató temas míticos (sobre todo mitos griegos) (Colomé, 2010: 63), las compañías Kukai y Tanttaka retoman los mitos contemporáneos de la cultura vasca, para revisarlos, reescribirlos y renovarlos. Mediante la poética de Sarrionandia han fusionado a la perfección esas dos líneas de actuación que caracteriza su proyecto dancístico.

3. Encuentro y fusión entre tres lenguajes/códigos: danza, música y poesía

El nombre del espectáculo, *Hnuy illa*, se ha tomado prestado del libro *Hnuy illa nyhamaja yahoo. Poemak 1985-1995* (1995, Elkar). En este libro Joseba Sarrionandia ofrece una antología personal de los poemas publicados desde 1985 hasta 1995. El título de esta antología hace referencia a la obra *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, que significa «Cuídate, amigo», y hace referencia al camino, al viaje, al tránsito. La coreografía retoma el título de la antología, y comienza con una lluvia de letras que recuerda a la portada de dicha antología. Esa lluvia de letras se va fundiendo según los bailarines entran en escena, y las letras y palabras se van diluyendo en una simulación de gotas de agua, de lluvia, de sirimiri. Esta apertura de la

coreografía nos remite a la textualidad de la actuación coreográfica, en una visión que fusiona lo verbal y lo corporal. Puesto que lo verbal tiene una dimensión performativa, y lo corporal también se presenta en su dimensión textual y discursiva.

3.1. Danza verbal: antología poética y estructura escenográfica

En este espectáculo se escuchan 15 poemas, algunos se reproducen íntegramente; en otros casos, en cambio, solamente se reproducen algunos versos y, así, se recontextualizan aún más los versos, creando una polifonía coral en una sola pieza escénica. A continuación, ofrecemos un cuadro con la antología poética, en el que se indican las vías de popularización del poema y las características de la escenificación de la pieza.

HNUY ILLA: ANTOLOGIA POETICA

| Poema | La popularización del poema | | La representación del poema en el espectáculo <i>Hnuy illa</i> | | |
|--|--|---|--|--|---|
| | Publicación | Difusión del poema | Modo de locución | Género de la voz | Ubicación de la danza |
| <i>Kiromantzidxa</i> | <i>Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995</i> , Elkar. En el apartado «Tren luze eta bustiak» [Trenes largos y mojados] | Performance poético, música, cómic ⁷ , antología | Recitado (voz en <i>off</i>) | Una mujer -Izaskun Ellakuriaga- (Versión del disco de Mikel Laboa) | Durante la lectura del poema |
| <i>Begi hurrineko bertsoa</i> | <i>Gartzelako poemak</i> [Poemas de la cárcel] Susa, 1992 | Antología ⁸ | Bertso (verso cantado) | Un hombre | Después de la lectura del poema |
| <i>Beste bat bazina</i> | <i>Akordatzen</i> [Recordando], Elkar, 2004. | Canción | Recitado (voz en <i>off</i>) | Un hombre/ una mujer | Antes de la lectura del poema |
| <i>Poesia hilda dago baina ez naiz ni izan</i> | <i>Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995</i> , Elkar, 143. En el apartado «Merkatu beltza» [Mercado negro] | Performance poético, antología | Recitado (voz en <i>off</i>) | Un hombre | Después de la lectura del poema |
| <i>Iluntasuna nehurtzen</i> | <i>Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995</i> , Elkar, 159. En el apartado «Merkatu beltza» [Mercado negro] | Antología | Recitado (voz en <i>off</i>) | El poeta Joseba Sarrionandia | No hay danza |
| <i>Hegazti errariak</i> | <i>Izuen gordelekuetan barrena</i> , Bilbo Aurrezki Kutxa, 1981. | Canción | Cantado (en <i>off</i>) | El cantautor Mikel Laboa | Durante la lectura del poema |
| <i>Enea zara zu</i> | <i>Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak</i> , 1985 | Actuación | Recitado (voz en <i>off</i>) | Un hombre | Durante la lectura del poema, y tras ella |
| <i>Biluzteko orduan</i> | <i>Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995</i> , Elkar, 187. En el apartado «Monogamo imperfektoak» [Monógmas imperfectos] | Antología | Recitado (voz en <i>off</i>) | El poeta Joseba Sarrionandia | Durante la lectura del poema |
| <i>Oroitzen zaitudanean</i> | <i>Gartzelako poemak</i> [Poemas de la cárcel] Susa, 1992 | Antología | Recitado (voz en <i>off</i>) | Una niña | Después de la lectura del poema |
| <i>Exilio</i> | <i>Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995</i> , Elkar, 56. En el apartado «Tren luze eta bustiak» [Trenes largos y mojados] | Antología, canciones (Mikel Laboa, Zura, Bosanova) | Recitado/ Cantado (en <i>off</i>) | Una mujer y la cantante Maria Berasarte (Fado) | Durante la lectura del poema |
| <i>Ez diren gauzak</i> | <i>Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995</i> , Elkar, 147. En el apartado «Merkatu beltza» [Mercado negro] | Canción, antología | Recitado (voz en <i>off</i>) | Un hombre | Después de la lectura del poema |
| <i>Garaizarkoa</i> | <i>Akordatzen</i> [Recordando], Elkar, 2004. | Sin difusión | Recitado (voz en <i>off</i>) | El cantautor Ruper Ordorika | Durante la lectura del poema |
| <i>Mundua begiratzeko leihoak</i> | <i>Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995</i> , Elkar, 167. En el apartado «Merkatu beltza» | Canción | Recitado (voz en <i>off</i>) | Un hombre | No hay danza |
| <i>Sustraiak han dituenak</i> | <i>Izuen gordelekuetan barrena</i> , Bilbo Aurrezki Kutxa, 1981. | Canción (Mikel Laboa) | Cantado (en <i>off</i>) | El cantautor Mikel Laboa | Durante la lectura del poema |
| <i>Iñongo lekuak</i> | <i>Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995</i> , Elkar, 28. En el apartado «Tren luze eta bustiak» | Antología | Recitado (voz en <i>off</i>) | Una niña | No hay danza |

NOTAS

7 | En el año 2000, en el 25 aniversario de la huida de Sarrionandia, el colectivo cultural Napartheid publicó una obra de cómic colectiva, donde varios artistas gráficos adaptaron poemas y narraciones de Joseba Sarrionandia: *Zitroi ur komikiak. Joseba Sarrionandia komikitan*, Napartheid-Txalaparta, 2000.

8 | Al indicar que la difusión se ha hecho mediante antología, nos referimos concretamente a la antología *Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995*.

Al analizar la antología de poemas que se bailan en este espectáculo, observamos que casi todas las piezas poéticas bailadas son poemas conocidos y difundidos por otras propuestas artísticas: por recitales, canciones, cómics o antologías. Todas ellas, como se aprecia, formas artísticas populares que han promovido la socialización y popularización del imaginario poético de Sarrionandia. Por lo tanto, al seleccionar los poemas para el espectáculo *Hnuy illa*, se ha optado por un criterio concreto: representar mediante la danza poemas difundidos y, de esa manera, proponer nuevas interpretaciones de piezas poéticas popularizadas. De nuevo, la re-contextualización de piezas y códigos hegemónicos.

Como podemos observar, comienza tratando el exilio político con el poema «Kiromantzidxa», es decir, la dimensión más conocida por todos los espectadores, y poco a poco se van desgranando otras dimensiones, de lo político a lo existencial, en un *continuum*. Además, como mencionaremos en el siguiente apartado, la coreografía de *Hnuy illa* también propone un exilio o una identidad en tránsito que se refiere a la sexualidad y a la corporeidad.

Para analizar la puesta en escena de los poemas, en primer lugar, vamos a reflexionar sobre el espectáculo como una modalidad de *performance* poética. En ese sentido, partiremos de las características que Cornelia Gräbner (2008) delimita para el *performance* poético, porque aunque en este espectáculo los poemas no sean recitados ni enunciados en escena, nos parece una buena manera de comparar los recitales poéticos o los *performances* poéticos donde participan los propios poetas, con otra modalidad de escenificación de la poesía, en la que no existe tal correlación entre poeta y enunciador. De hecho, una de las características principales que reúne Cornelia Gräbner (2008) es la presencia física del poeta, una presencia que se expresa mediante la voz, el cuerpo y la autoridad. En el espectáculo *Hnuy illa*, sin embargo, no hay esa triple presencia del poeta. En este *performance* o espectáculo de danza el autor de los poemas no está presente en el espectáculo coreográfico, y no participa corporal ni físicamente en él. Ya hemos mencionado, además, que el poeta Sarrionandia representa incluso una autoría incorpórea, puesto que al escribir desde el exilio no se difunden imágenes corporales ni gestuales del escritor, y la única imagen autorial que conservamos es una vieja foto de la década de los ochenta.

Para compensar esta ausencia física, corporal y gestual, y para refrendar la posición autorial, se ha optado por integrar dos poemas recitados por el mismo Joseba Sarrionandia, piezas muy conocidas y difundidas, puesto que se editaron en el trabajo *Hau da ene ondasun guzia* (2000, Txalaparta), disco que reúne poemas musicados del poeta. Esos poemas son una excepción en el espectáculo, puesto que la mayoría de los poemas se insertan gracias a la re-mediación,

pero eso sí, los poemas se escuchan mediante voces en *off*, o canciones, y son los bailarines los que interpretan/experimentan el poema con la escenificación, pero no recitan las piezas poéticas. En ese sentido, la fractura entre voz y cuerpo-espacio que representa Joseba Sarrionandia —al ser una voz siempre descorporeizada, deslocalizada y desterritorializada—, también se manifiesta en el espectáculo *Hnuy illa*, al estar claramente desvinculados/desmembrados la voz y el cuerpo, la enunciación del poema y la actuación de la danza. Es decir, en este espectáculo el sujeto poético y el sujeto coreográfico no se fusionan en la escenificación, aunque en algunas escenas los bailarines interpreten ser ese sujeto poético —pero la voz no se desprende de su cuerpo—. Por lo tanto, lo corporal y lo verbal están muy dissociados, de tal manera que se sugiere ese exilio, ese desplazamiento y esa deslocalización de la voz. Y, por otra parte, se evoca el deseo de corporeizar, de dar cuerpo y espacio a esas voces deslocalizadas que no están presentes físicamente. La disociación entre el poeta, la enunciación del poema y el cuerpo genera preguntas sobre la subjetividad, sobre la relación entre esas tres subjetividades: el sujeto creador (posición inicial de la enunciación), el sujeto enunciador (transmisor y responsable de la re-mediación) y el sujeto coreográfico (el actor que escenifica y encarna el poema, generando nuevas fisuras e interpretaciones).

Por otro lado, según Cornelia Gräbner (2008) el *performance* poético se presta a la expresión de identidades culturales que se encuentran al margen de la posición social hegemónica. La poesía en *performance* acoge dialectos, sociolectos y posiciones discursivas marginales, y los valora como una expresión de identidad y posición social, dándoles voz. Esa característica enunciativa responde a la opción enunciativa general que se aprecia en la propuesta coreográfica. Incluso el espectáculo comienza con un poema en una variante del dialecto vizcaíno («Kiromantzidxa»), uno de los dialectos y de las variantes más alejadas del *euskera batua* (estándar). Destaca esa opción, puesto que es uno de los únicos poemas que Sarrionandia (vizcaíno de origen) ha escrito en ese dialecto. Asimismo, se aboga por dar voz a identidades culturales que se encuentran en los márgenes de la posición social hegemónica: la voz del exiliado (Joseba Sarrionandia), la voz de la mujer, la voz de los niños y niñas, la voz de la cultura portuguesa... Como se ejemplifica en el cuadro, algunas re-mediaciones muestran esa inclinación por voces marginales.

También destaca Gräbner (2008) que la poesía en *performance* apela a la hibridación mediática. La *performance* va acompañada a menudo de música, de elementos visuales como la fotografía o el vídeo, e incluso de elementos propios de la representación teatral. Al tratarse de un espectáculo coreográfico, aunque también se caracterice por la simultaneidad de códigos (sobre todo el vídeo y

elementos teatrales), entre esos códigos destacan la música y la danza. La estructura coreográfica de *Hnuy illa* prácticamente se manifiesta en las piezas musicales, que son las que delimitan cada una de las escenas (junto a la iluminación, que se oscurece al final de cada escena, para delimitar las piezas musicales y dancísticas). En lo que a la composición musical se refiere, la mayoría de las versiones musicales que se han elegido para este espectáculo son del músico Mikel Laboa, canciones de gran arraigo popular. De los tres poemas cantados, dos se reproducen en voz de Mikel Laboa, en versiones popularizadas, y otro poema ha sido musicado para este espectáculo, el poema «Propostas para a definição do exílio». Es precisamente la cantante donostiarra María Berasarte quien canta un fado basado en este poema, adecuando el estilo musical a la cultura representada en el poema.

De esta manera, bailan una tradición musical y literaria conocida, destacando aún más el intento de ofrecer una nueva lectura de estas piezas y poemas. El uso de piezas musicales conocidas —y no compuestas para el baile o el espectáculo— recuerda al uso de la música en la danza moderna. En la danza popular o tradicional, como es bien sabido, la música y la danza se funden, puesto que una partitura concreta responde a un ritual de danza específico. Sin embargo, en la danza moderna predomina la visión rupturista, y se libera de esa dependencia, para lo que se acude en ciertas ocasiones a piezas musicales no creadas para el baile (Colomé, 2007: 129). En el espectáculo *Hnuy illa* la transgresión de códigos se activa en una doble dirección: por una parte, se bailan piezas musicales popularizadas (y que ninguna relación tienen con la danza); y, por otra parte, se inscriben movimientos y elementos coreográficos de la danza tradicional vasca para interpretar esa pieza musical, cuestionando la fusión entre música y danza propia de la danza popular, y recontextualizando tanto la pieza musical como los movimientos coreográficos.

3.2. Poesía corporal: danza y poesía en tránsito

Uno de los aciertos de este espectáculo se aprecia en la capacidad de reinterpretar y cuestionar el imaginario colectivo hegemónico, y proponer una poética de (inter)subjetividades en construcción. Y precisamente el baile y la interpretación corporal de los poemas y de las piezas verbales resultan muy efectivas a la hora de problematizar las posiciones subjetivas y discursivas representadas en los poemas.

La singularidad de la danza radica en su carácter eminentemente corporal (Macias, 2009) y, por ello, Zulai Macias nos habla de la danza moderna y «del poder silencioso de la experiencia corporal». Sin embargo, en la danza contemporánea, cada vez son más las propuestas coreográficas en las que los bailarines toman la palabra

y tienen voz. Ixiar Rozas (2011) en su tesis doctoral analiza algunas coreografías de la danza contemporánea, para mostrar que la puesta en escena de esa voz y enunciación de los bailarines es una nueva forma de experimentación que está en auge⁹ y que, concretamente, tiene como función problematizar esa disociación entre cuerpo y voz. Rozas (2011) centra su análisis en la coreografía experimental, tal como la define Lepecki (2008), desde esa perspectiva:

La coreografía experimental lleva a escena su pensamiento, una escritura del cuerpo en el espacio, una escritura que a su vez sitúa lo coreográfico fuera de los límites de la propia danza y que no tiene por qué estar relacionada con lo que hasta ahora hemos relacionado con un cuerpo que danza. (Rozas, 2011: 12-13)

El espectáculo *Hnuy illa* no responde exactamente al modelo de la coreografía experimental, porque la narración está bien estructurada y los límites de la danza están más definidos que en esas coreografías experimentales, y porque lo verbal está discursivamente estructurado. No obstante, esta coreografía, al fusionar códigos de diferentes disciplinas artísticas —e incluso diferentes códigos dancísticos (el tradicional y el moderno)—, genera esa reflexión y esa escritura del cuerpo en el espacio al que alude Ixiar Rozas.

Como indica Zulai Macias (2009: 25) la práctica de la danza tiene una doble partida: por una parte, se rige por un fuerte poder disciplinario; por otra parte, tiene la capacidad de crear y experimentar. Y en esta coreografía se enfrentan y se ponen en diálogo estas dos potencialidades de la danza, para desarrollar y activar «la posibilidad de desplazar los límites de la subjetividad normada y disciplinada» (Macias, 2009: 25) que tiene la danza, y generar grietas en los estereotipos y normas corporales¹⁰.

En ese sentido, la fusión entre danza tradicional y contemporánea ya promueve la reinterpretación de los códigos establecidos. Como afirma Enrique Ayerbe «la danza folclórica es una poética gestual de la memoria de la cultura» (Ayerbe, 2001: 3). Por consiguiente, las danzas tradicionales suelen representar los códigos hegemónicos del imaginario colectivo y, al mismo tiempo, suelen ser una de las expresiones más ritualizadas de la cultura, que incluso corren el riesgo de convertirse en fósiles culturales. En estas danzas se perpetúan códigos corporales y códigos sexuados: en la indumentaria, en las funciones, en las posiciones, etcétera. Es decir, las danzas tradicionales suelen representar posiciones y movimientos normativizados, estereotipados, faltos de sentido, incluso para quien los ejecuta. Y por tanto, en las danzas tradicionales también se crean espacios de control de la sexualidad (en el caso de la danza tradicional vasca, son conocidas las prohibiciones de bailes y la institución de concepciones genéricas, que prohíben a las mujeres

NOTAS

9 | Ixiar Rozas (2011: 12) explica así la función de la voz en la danza contemporánea: «En el teatro postdramático es la fragmentación del texto y el libreto la que provoca una ruptura en la estabilidad y la linealidad narrativa (Lehman, 2006). La danza, por su parte, rompe su silencio y empieza a hablar a partir de los años sesenta con Judson Church. Y en esta irrupción la ruptura con el texto dramático no va a ser la única responsable de la desestabilización, también la voz, con la que se empieza a experimentar de manera más específica en la danza que se desarrolla a partir de los años noventa, va a ser un elemento fundamental».

10 | En opinión de Zulai Macias, la danza contemporánea tiene «la capacidad de incidir en regímenes bien establecidos, con el potencial de irrumpir las formas de la distribución de lo sensible para, luego, plantear otras formas posibles de su quehacer, siempre en movimiento» (Macias, 2009: 18).

representar ciertos bailes).

Al fusionar la danza tradicional y la danza contemporánea, las compañías Kukai-Tanttaka han creado un espacio fronterizo donde se fusionan diferentes códigos corporales y sexuados. La transgresión de los límites genéricos establecidos posibilita nuevos actos performativos: la flexibilidad en los movimientos, las nuevas posiciones en las coreografías grupales, el contacto físico entre los bailarines y la sensualidad o el erotismo. La propuesta coreográfica procura repensar el carácter comunitario y colectivo de la danza tradicional y, para ello, aunque los bailarines bailan en grupo y en círculo (como en la danza tradicional), a veces se desplazan de esa posición rígida del círculo e incluso por momentos le dan la espalda. De esa manera, se recrea esa doble fuerza por la que se rige la construcción de la identidad (lo público y lo privado, en una continua interacción y en continuo diálogo, en desplazamiento). De hecho, una de las aportaciones más interesantes del espectáculo *Hnuy illa* se centra en la reinterpretación de los discursos sobre el género y la sexualidad propuestos en el imaginario poético de Joseba Sarrionandia. Una reinterpretación sobre el género y la sexualidad generada únicamente mediante la actuación o *performance* corporal. En efecto, en el imaginario de Sarrionandia el cuerpo es casi un espacio no habitado y su imaginario poético trata más sobre la tierra y el territorio.

Como hemos mencionado al tratar el tema del exilio, en esta propuesta coreográfica, tras tratar el exilio político, geográfico y existencial, se propone un exilio sexual o genérico. En ese desplazamiento de lo político a lo sexual, también se aprecia una evolución en la escenificación de la danza. En la primera escena, en la que se recita el poema «Kiromantzidxa», la bailarina interpreta al sujeto poético que enuncia. Pero esa correlación entre el sujeto poético y el sujeto coreográfico se va alejando y diluyendo durante el espectáculo, de tal manera, que los poemas se recitan antes o después de la pieza dancística. Esta disociación del sujeto poético y del sujeto coreográfico también implica una lectura e interpretación cada vez más corporal (y, por lo tanto, más personal) de los poemas. Es el poema «Propostas para a definição do exílio» el que funciona como bisagra entre la interpretación más difundida y popularizada del imaginario poético de Joseba Sarrionandia, y la reinterpretación propuesta por este espectáculo.

En este poema un bailarín representa una danza con una bicicleta, mientras se proyecta en la pantalla una carretera en movimiento, un camino que se transita. Por lo tanto, se representa mediante el baile esa identidad en tránsito que propone el poema. La siguiente pieza que se baila es el poema «Ez diren gauzak» [Cosas que no hay], que se interpreta de una manera muy personal. Antes de que comience el

baile, una voz en *off* recita parte del poema, únicamente la parte que se refiere a la existencia de cosas que se invisibilizan y se silencian. Es decir, no se recita la parte del poema que se refiere a los territorios negados y las cartografías silenciadas¹¹. De esta manera, se despoja el poema de la interpretación territorial o geográfica y se reinterpreta desde una nueva óptica: una visión de género. Tras la lectura del poema, dos bailarines interpretan una danza, que comienzan con pasos típicos del *aurresku*, y terminan bailando juntos una danza que integra pasos y movimientos corporales asociados al tango. Parece que la propuesta coreográfica retoma los dos últimos versos del poema «Propostas para a definição do exílio» («Exílio é se esconder num armário com medo de que alguém/ o abra e com medo de que ninguém o abra»¹²) y reinterpreta la imagen del exilio y el armario desde los discursos de la sexualidad. Dicha interrelación entre los discursos territoriales y los sexuales nos remiten al concepto de *sexilio* (Guzmán, 1997).

Además, es muy significativo que se hayan fusionado el *aurresku* y el tango, ambos bailes que son parte del imaginario colectivo, pero con connotaciones bien diferenciadas. El *aurresku* es un baile de honor, y el tango es un baile vinculado a la sensualidad y el erotismo. La fusión de estos dos códigos genera nuevas interpretaciones y asociaciones que nos obligan a deconstruir discursos hegemónicos y establecidos. En ese sentido, el baile de honor se convierte en un baile sensual que promueve la complicidad entre dos bailarines, en movimientos y gestos que sugieren un juego de seducción entre dos hombres, transgrediendo los códigos ritualizados de la danza tradicional vasca, e incluso transgrediendo los códigos sexuales del tango que, en cierta medida, es uno de los bailes e imágenes de seducción más difundidas en el pensamiento heterosexual¹³. Ya en una pieza escénica anterior, en «Hegazti errariak» [Pájaros errantes], se escenifica una danza sugerente que nos evoca erotismo entre una bailarina y un bailarín y, a la sombra, en un segundo plano, se nos presentan otros dos bailarines, ambos hombres, besándose. Esta posición que subvierte los códigos heterosexuales hegemónicos, por tanto, al comienzo del espectáculo se representa en un segundo plano, y a medida que avanza el espectáculo, se posiciona en un primer plano.

Como se aprecia en estas escenas, la voz poética y el sujeto poético no se representan ni se perciben como una unidad, pero tampoco se perciben individualmente, sino que gracias al espectáculo coreográfico la recepción es colectiva, y la pieza poética es expresada y representada por una multitud de sujetos corporales. Partiendo de la distinción que hace Arturo Casas sobre el discurso lírico y el discurso no-lírico¹⁴, se puede afirmar que la crítica literaria ha interpretado la poesía y los poemarios de Sarrionandia desde la perspectiva del discurso lírico¹⁵ y, por el contrario, el espectáculo *Hnuy*

NOTAS

11 | El poema «Ez diren gauzak» [Cosas que no hay] trata sobre todo sobre las geografías perdidas y la territorialidad negada. Como bien se puede observar en la versión en cómic, el territorio y la cartografía son la temática principal.

12 | Esa reinterpretación de la identidad nómada y de los géneros en tránsito, nos ha recordado al poema «¿Qué es queer?» de Sejo Carrascosa, que precisamente responde a una estructura semejante a la del poema «Propostas para a definição de exílio» de Joseba Sarrionandia, y que comienza así: «¿Qué es queer?/ Queer es el devenir sexo en olor de multitudes./ Queer es el jugar a los médicos de las primitas y primitos en las horas de la siesta en las tardes de estío./ Queer es pasarte la infancia diciendo: “Que no soy un niño y me llamo Leire. ¡Joder!”/ Queer es ser maricón y hacer bollos con tus amigos. [...]» (Carrascosa, 2005: 179).

13 | Recordemos que en Argentina el movimiento *tango queer* reivindica la transgresión de esos códigos heterosexuales hegemónicos que ha representado el tango.

14 | «With regard to Ernesto Laclau and Chantal Mouffe's (1985: 105-122) theory of discourse, I believe that self-displaying of the subject and its virtualities could be seen as the hegemonic factor in the configuration of the lyric discourse in modernity and postmodernity. Alternatively, its negation would be the structuring of non-lyric discourse. That is, the non-lyric poetic discourse begins with the decision to separate the self-representation of the discursive subject and his/her (moral, aesthetic, epistemic, ideological, etc.)» (Casas, 2012: 33).

illa ha generado otra interpretación de los poemas —cuestionando el discurso hegemónico—, y ha generado nuevas subjetividades e intersubjetividades próximas a ese discurso no-lírico. Gracias a la coreografía, y a esa descentralización de las subjetividades que en ella participan, los poemas de Sarrionandia se reinterpretan desde otra posición, y el discurso poético ya no se puede interpretar como una autorrepresentación del sujeto discursivo, ni como una voz experiencial y finita vinculada al presente (Casas, 2012: 23). Y mucho menos, como una voz incorpórea. De hecho, la representación coreográfica de la pieza poética nos remite en todo momento a lo corporal, cuestionándonos por el sujeto encarnado que subyace en los poemas de Joseba Sarrionandia e interrelacionándolo en todo momento con los sujetos encarnados que se expresan en la escena.

Braidotti subraya la necesidad de diferenciar entre el migrante, el exiliado y el nómada. Según Rosi Braidotti (2005: 216), «el exiliado marca la separación radical con el punto de partida y la imposibilidad de volver a este». Esta es la posición vital de Joseba Sarrionandia. Y, según Braidotti, la posición nómada se define de la siguiente manera:

La situación del nómada implica una ruptura con la del migrante y la del exiliado. Aquel representa la renuncia y la deconstrucción de cualquier sentido de identidad fijada. La conciencia nómada es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad. [...] El estilo nómada alude a las transiciones. (Braidotti, 2005: 216)

Por lo tanto, aunque la posición vital del poeta nos remite al exilio, la reinterpretación y la recontextualización que se hace del imaginario poético nos remite a la potencialidad de la subjetividad nómada, que alude a posiciones en transición, siempre a caballo entre dos concepciones: de la danza tradicional a la contemporánea, de lo lírico a lo no-lírico, de la voz única a la multitud de voces, de la voz incorpórea a sujetos encarnados, de lo heterosexual a lo transgénero... Este espacio coreográfico nos evoca esos espacios fronterizos y dinámicos.

4. Hacia una poética transgenérica

Tanto Zulai Macias (2009) como Ixiar Rozas (2011) destacan que la danza contemporánea es potencialmente un espacio de resistencia. Como indica Rozas (2011: 22), «la danza como práctica micropolítica, y en un diálogo continuo, introduce en sus formas estéticas temáticas que pertenecen a un terreno macropolítico» (Rozas, 2011: 22). Tras este rápido recorrido por el espectáculo *Hnuy illa*, es evidente que en él se activa la potencialidad para generar espacios de resistencia tanto del *performance* poético¹⁶ como de la danza moderna. Las

NOTAS

15 | Sarrionandia tras huir de la cárcel publicó *Gartzelako poemak*, poemario en el que crea un sujeto que remite a una colectividad, como se remarca en las reiteradas referencias a los compañeros que abandonó en la cárcel. Pero aunque este sujeto desea y pretende ser colectivo, la crítica lo ha interpretado como un sujeto autobiográfico, desideologizado y descontextualizado, cargado de experiencia, pero sin carga política (Kortazar, 1990; Kortazar, 1999; Aldekoa, 2004). Es decir, se interpretan las palabras poéticas como expresiones de un sujeto individual y de sus preocupaciones individuales, y se rechaza que esas prácticas poéticas tengan la capacidad de remitir a una posición colectiva (la crítica literaria vasca propone una lectura de la poesía de Sarrionandia en clave lírica).

16 | En los análisis y teorizaciones sobre la *performance* poética que se han realizado en el volumen *Performing Poetry* (2011) dirigido por Arturo Casas y Cornelia Gräbner (2011) ha quedado en evidencia esa potencialidad de esta modalidad poética para generar fisuras en los discursos poéticos hegemónicos o en las posiciones más institucionalizadas. «Importantly, all contributors seem to agree in that the performance of poetry embraces a critical, marginal or even outsider position towards the poetics establishment» (Casas, 2011: 10).

iniciativas culturales de las compañías Kukai-Tanttaka no solamente han creado un contexto apropiado para que la danza se manifieste de otra manera, sino que también han posibilitado que la danza sea percibida por el público como un fenómeno artístico diferente y que problematicen las actuaciones de danza tradicional (y todo su ritual). Al cambiar la forma de la actuación se activa una nueva capacidad de percepción.

Como espectadoras y espectadores nos coloca en un espacio potencial entre el cuerpo y la voz, entre la danza y el poema, entre el bailarín y el enunciador, entre el enunciador y el poeta. Y es la creación de ese espacio fronterizo entre todas estas posiciones espaciales (que van del escenario a las voces en *off*), y una multitud de subjetividades (desde el poeta al bailarín, pasando por la remediación) donde se desestabilizan las identidades corporales y las identidades lingüísticas, en continua construcción y diálogo.

Como indica Rosi Braidotti (2005: 14), una de las preocupaciones cruciales de la cultura actual estriba en «cómo representar las mutaciones, los cambios y las transformaciones». En el espectáculo *Hnuy illa*, esos cambios se representan en esa fusión de códigos hegemónicos (danza tradicional, lo lírico, la música popular), que precisamente al fusionarse se recontextualizan, se descentran y se desestabilizan, subvirtiendo las jerarquías que representan como códigos autónomos; y se transgreden los límites genéricos establecidos (géneros textuales, géneros artísticos, géneros sexuales). De esa manera, se propone una subjetividad nómada, encarnada en los cuerpos en movimiento y tránsito, y que supera la concepción del imaginario colectivo como código establecido, ritualizado y fosilizado. Se niega el imaginario colectivo incorpóreo, y se presenta una poética que se mueve hacia la corporeidad de imaginarios colectivos, sugiriendo una poética transgenérica que se cuestiona tanto por los límites de los géneros artísticos (y los códigos hegemónicos) como por los códigos corporales y sexuales.

Bibliografía

- ALDEKOA, I. (2004): *Historia de la literatura vasca*, San Sebastián: Erein.
- AMEZAGA, J. (1995): *Herri kultura: euskal Kultura eta kultura popularrak*, Bilbao: EHU.
- AYERBE, E. (2001): «Presentación», en Urbeltz, J. A., *Danza vasca: aproximación a los símbolos*, Lasarte-Oria: Ostoa, 3-5.
- AZKORBEBEITIA, A. (1998): *Joseba Sarrionandia: irakurketa proposamen bat*, Amorebieta-Etxano: Labayru, Amorebieta-Etxanoko Udala.
- BIDADOR, J. (2005): *Dantzaren erreforma Euskal Herrian*, Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.
- BRAIDOTTI, R. (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.
- BRAIDOTTI, R. (2005): *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Madrid: Akal.
- CARRASCOSA, Sejo (2005). «Qué es queer», en Córdoba, D., Sáez, J. y Vidarte P., *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona: Egales, 179-180.
- CASAS, A. y GRÄBNER, C. (2011): *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Amsterdam/Nueva York: Rodopi, col. Thamyris/Intersecting, 24.
- CASAS, A. (2012): «A Non-Lyric Poetry in Current System of Genres», en Baltrusch, B. y Lourido, I. (eds.), *Non Lyrical Discourses in Contemporary Poetry*, München: Verlagsbuchhandlung, 29-44.
- COLOMÉ, D. (2007): *Pensar la danza*, Madrid: Turner.
- COLOMÉ, D. (2010): *La guerra civil española en la Modern Dance (1936-1939)*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.
- GRÄBNER, C. (2011): «Performance Poetry: New Languages and New Literary Circuits», *World Literature Today*: 82/1.
- GUZMÁN, M. (1997): «“Pa La Escuelita Con Mucho Cuida’o y por la Orillita”: A Journey through the Contested Terrains of The Nation and Sexual Orientation», en Muntaner, F.N. y Grosfogel, R. (eds.), *Puerto Rican Jam: Essays on Culture and Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 209-228.
- KORTAZAR, J. (1990): *Literatura Vasca. Siglo XX*, San Sebastián: Etor.
- KORTAZAR, J. (1999): *La pluma y la tierra: poesía contemporánea vasca*, Zaragoza: Las Tres Sorores.
- LAMARCA, H. (1977): *La danza folclórica vasca como vehículo de la ideología nacionalista*, Baiona: Elkar.
- MACIAS, Z. (2009): *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*, Bilbao: ArtezBlai.
- ORONÓZ, B. (2012): *JosAnton Artze «Harzabal»: inguruaren eragina poesiagintzan* (tesis doctoral no publicada), Bilbao: EHU.
- ROZAS, I. (2011): *Voic(e)scapes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza* (tesis doctoral no publicada), Bilbao: EHU.
- SAID, E. (2005): *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Madrid: Debate.
- SARRIONANDIA, J. (1995): *Hnuy illa nyha majah yahoo (Poemak, 1985-1995)*, Donostia: Elkar.
- URBELTZ, J. A. (2001): *Danza vasca: aproximación a los símbolos*, Lasarte-Oria: Ostoa.