

#09

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

Iratxe Retolaza

EHU-UPV

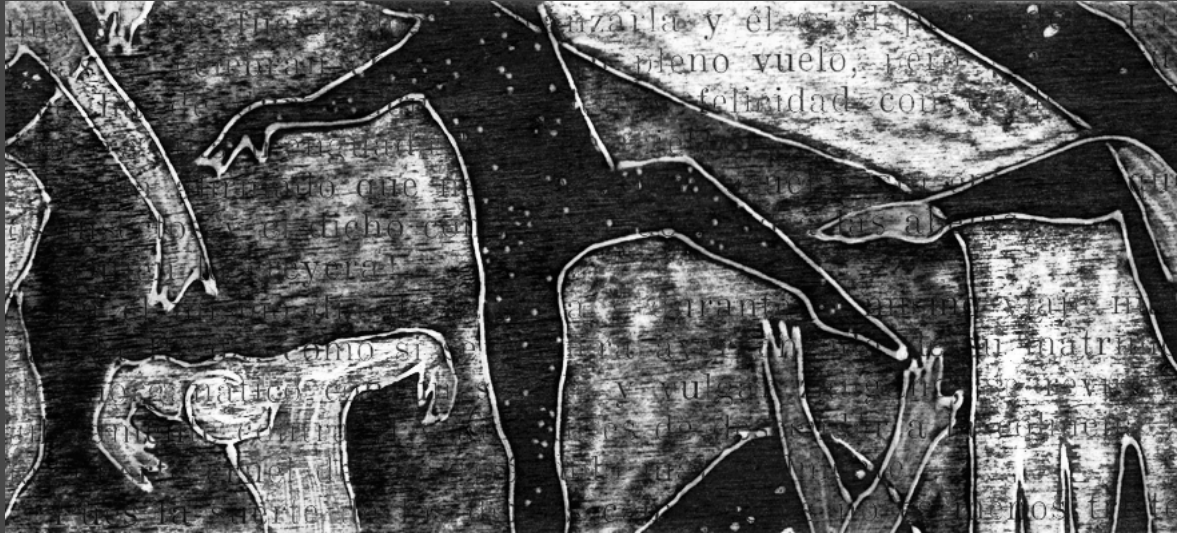
iratxe.retolaza@ehu.es

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, subvirtiéndolo 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.

POESIA CORPORAL/ DANSA VERBAL: UNA LECTURA COMPARADA D'HNUY ILLA¹

Iratxe Retolaza

EHU-UPV

iratxe.retolaza@ehu.es

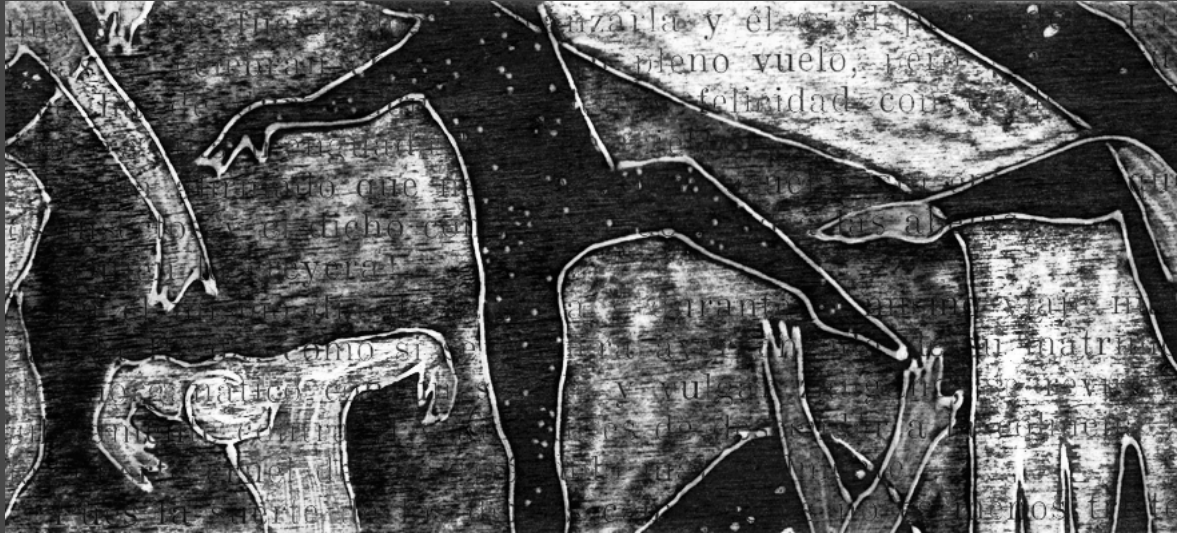
Cita recomanada || RETOLAZA, Iratxe (2013): "Poesia corporal/ dansa verbal: una lectura comparada d'Hnuy illa" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 9, 95-110, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-iratxe-retolaza-ca.pdf>

Il·lustració || Paula Cuadros

Traducció || Pau Gros Calsina

Article || Rebut: 28/12/2012 | Apte Comitè Científic: 10/05/2013 | Publicat: 07/2013

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || L'espectacle *Hnuy illa* (2008), coproducció de Kukai-Tanttaka, es va articular en la intersecció entre dansa i poesia. Aquest espectacle de dansa es basa en l'imaginari poètic de l'escriptor basc Joseba Sarrionandia. Considerem que aquesta transferència cultural del text poètic al text coreogràfic ens ofereix un marc interpretatiu idoni per a la reflexió sobre les representacions del cos i de la veu. Com es presenta i es representa el cos en el text poètic? Com es presenta i representa la veu en el text coreogràfic? Com es transfereix aquesta presència i representació corporal a la dansa?

Paraules clau || Poesia no-lírica | Performativitat | Dansa | Transgènere.

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. Introducció

En aquest treball analitzarem i interpretarem l'espectacle *Hnuy illa* (2008), una proposta coreogràfica de Kukai-Tanttaka, un espectacle de dansa que va tenir una gran difusió². A parer nostre, gran part de l'èxit d'aquesta proposta cultural rau en la capacitat d'integrar en un únic espectacle diferents disciplines artístiques. En concret, es fusionen pràctiques culturals que van ser constituïdes en vies fonamentals de la construcció de l'imaginari col·lectiu basc: la dansa tradicional a començos del segle XX (Lamarca, 1977), la lírica en el renaixement literari de preguerra (Kortazar, 1990) i la música popular dels anys 60 (Amezaga, 1995). En fusionar alguns codis hegemònics, al projecte *Hnuy illa* es reconfiguren, i fins i tot es qüestionen, aquestes vies de construcció de l'imaginari col·lectiu per fer visibles els espais fronterers. Amb el propòsit de considerar aquestes posicions en trànsit, analitzarem la coreografia des de la perspectiva del performance poètic (Gräbner, 2011), de la poesia no-lírica (Casas, 2012) i de les subjectivitats nòmades (Braidotti, 2004:2005).

1. *Hnuy illa*, envers la fusió d'imaginari tradicionals i contemporanis

La proposta coreogràfica de la companyia de dansa Kukai es basa en la fusió d'allò tradicional i allò contemporani. La dansa tradicional és un espai artístic molt ritualitzat, i fins i tot molt conservador en certs aspectes (o en certes pràctiques i discursos). És per això que la companyia Kukai ha estat conscient de que la seva aposta era arriscada, i que no seria fàcil que fos acceptada³. És necessari recordar que històricament aquesta disciplina ha estat controlada i codificada per aquestes dues institucions: per un costat, ha estat una pràctica cultural molt controlada, regulada i fins i tot prohibida per l'Església Catòlica, que la considerava moralment perillosa (des del segle XVI fins a finals del segle XIX)⁴; per l'altre costat, des de finals del segle XIX, el forisme i el nacionalisme basc catòlic va considerar que l'identitat col·lectiva i nacional es manifestava en la dansa tradicional⁵. Aquesta doble pràctica política i discursiva ha esdevingut una deserotització dels balls tradicionals i la consolidació d'unes coreografies inamovibles.

És en aquest context on s'insereix la proposta coreogràfica de Kukai, que pretén reinventar les pràctiques coreogràfiques, així com els seus símbols i codis. Per tal d'aconseguir-ho, Kukai ha optat sempre per aquella posició fronterera que no solsament es manifesta en la dansa, sinó també en la contínua col·laboració amb artistes de diferents disciplines. A partir de l'any 2002, algunes de

NOTES

1 | Treball vinculat amb el projecte de recerca «La poesia actual en el espacio público. Intervención, transferencia y performatividad», amb financiació pública del Ministeri d'Economia y Competitividad del Govern d'Espanya (FFI2012-33589).

2 | Després de presentar i difondre l'espectacle coreogràfic pel País Basc, la companyia Kukai va presentar la seva proposta a la capital mexicana, en el marc de la III Muestra de Artes Escénicas de la Ciudad de México. Amb l'èxit aconseguit a Mèxic a les espatlles, es va representar l'espectacle *Hnuy illa* a diversos països, com ara l'Uruguai, i a Berlín, a més d'obrir la programació del Festival de Teatro de Espressão Ibérica de 2010, a Oporto. Els diversos premis que ha rebut l'espectacle són la prova de l'èxit aconseguit: als inicis de la gira pel País Basc va rebre el Premi del Públic de les Jornadas de Teatro de Azpeitia (al desembre de 2008), i després d'aquesta primera acceptació del públic, va rebre també el premi Max al millor espectacle revel·lació (al març de 2009).

3 | Kukai no ha estat l'única companyia de dansa que ha apostat per aquesta fusió. A començaments del segle XXI diverses companyies també van seguir aquesta via. Entre d'elles, destaca la tasca d'Aukeran.

4 | L'Església catòlica va regular les coreografies de manera que, per exemple, per tal que els joves ballarins no s'agafessin les mans, decretaren que certes danses tradicionals s'havien de ballar amb mocadors, i així s'evitava el contacte físic. En aquest sentit, totes les prohibicions, discursos i regulacions de l'Església catòlica van promoure unes pràctiques

les seves propostes coreogràfiques van produir-se en col·laboració amb el grup de teatre Tanntaka, i en els primers projectes optaren per temàtiques que legitimitzen la seva dimensió interartística, i que situen la seva proposta en diàleg amb la tradició de la dansa contemporànea i de la cultura i la literatura basca. Tanmateix, tot i que es posiciona en aquest espai fronterer, les referències a la dansa contemporànea són constants. Tal i com ha analitzat Delfín Colomé (2010), la Guerra Civil Espanyola ha estat una temàtica crucial en el desenvolupament de la Modern Dance, perquè com en la resta de disciplines artístiques, les propostes experimentals de dansa vanguardista no van ser alienes a la realitat social i política del seu temps. Delfín Colomé (2007: 195) explica que el component tràgic de la Guerra Civil va promoure l'interès de molts coreògrafs de la dècada dels trenta cap endavant, i que per mitjà de les formes de la dansa (les caigudes, les contraccions, els balbuceigs, els remolins...) expressaren l'angústia de la guerra. «L'efecte García Lorca» i l'interès dels coreògrafs per la poètica lorquiana, evidentment, està estretament vinculada a aquest interès per la Guerra Civil. És en aquest context que es pot situar la primera proposta coreogràfica de Kukai-Tantakka, l'espectacle *1937, gogoaren bidezidorretatik* [1937, pels senders del record], que commemora els fets i l'angústia de la Guerra Civil⁶, fent especial menció al bombardeig de Guernica.

Per altra banda, acudeixen als imaginaris creats a la dècada dels eixanta, uns moviments culturals que es posicionaven entre els discursos/pràctiques del front cultural antifranquista del País Basc (Ornoz, 2012: 36-43). Cal destacar que aquests moviments no es van allunyar mai de la tradició literària basca (perquè la memòria històrica i l'identitat col·lectiva eren un dels eixos principals d'aquest front cultural) però sí que van tenir com a objectiu principal l'experimentació, i van promoure la renovació, la modernització i la reinterpretació de la tradició. En aquest moviment renovador va destacar la feina del grup musical *Ez dok amairu*, que va impulsar espectacles que combinaven música, poesia, teatre i fins i tot dansa (Ornoz, 2012), i que tocaven problemes socials, però per mitjà de formes de tall tradicional tot recontextualitzant-les. Certament, el projecte *Hnuy illa* destaca per la tendència a recontextualitzar peces teatrals conegudes. Per incidir en aquella herència, les companyies Kukai i Tanntaka van centrar les primeres actuacions en les seves dues figures principals (Mikel Lavoia i Jorge Oteiza). Així, en apropiant-se del capital simbòlic de les figures que representen a les coreografies, han legitimat la seva posició artística, però alhora han generat fissures en l'imaginari col·lectiu, en proposar la revisió i reinterpretació dels fets històrics (*1937, oroimenaren bidezidorretatik*) i d'artistes canònics de la cultura basca (*Zilbor hestea* —Mikel Laboa—, *Otehitzari biraka* —Jorge Oteiza—, y *Hnuy illa* —Joseba Sarrionandia—).

NOTES

coreogràfiques carents de contacte físic i de qualsevol connotació eròtica. Per a més informació, consulteu Bidador (2005: 13-86).

5 | També en aquest sentit, van criticar tota dansa exportada (com el vals) per dues raons: primer, per no ser autòctona i per considerar-la una amenaça per a l'identitat col·lectiva; segon, per veure aquests balls importats com un perill per a la moralitat. Per a més informació, consulteu Bidador (2005) i Lamarca (1977).

6 | També la companyia de dansa Aukeran ha representat el bombardeig de Guernica a l'espectacle *Gernika: mihise gaineko dantza* [Gernika: dansa sobre llenç] (2009).

2. L'imaginari poètic de Joseba Sarrionandia: exili

La poètica de Joseba Sarrionandia se situa en aquella posició artística en què indaguen les companyies Kukai-Tanttaka, enmig d'allò tradicional i allò experimental. El recorregut poètic de Sarrionandia va començar a la dècada dels setanta en el grup de poesia *Pott Banda* [Banda Fracàs]. En aquest grup literari es van reunir escriptors i artistes tan reconeguts avui dia com Bernardo Atxaga, Jimu Iturralde, Jon Juaristi o Ruper Ordorika. Rere el crit «l'art per l'art», van defensar l'autonomia de la literatura i la renovació de la literatura basca. Tot i que l'imaginari poètic de Sarrionandia està vinculat a *Pott Banda*, és cert que la seva poètica ha passat per diferents cicles. Per comprendre adequadament les interpretacions sobre la seva trajectòria, cal tenir present una dada biogràfica que ha condicionat la recepció literària. Sarrionandia va ser empresonat l'any 1980 acusat de ser membre d'ETA, i va escapar de la presó el 1985. Des d'aquell moment, escriu des de l'exili. La seva veu és present a la cultura basca (amb publicacions literàries, entrevistes, gravacions...) però el seu cos és absent, tant físicament com mediàtica. Aquestes dades biogràfiques del poeta han condicionat de diverses maneres la recepció dels seus textos, bé sigui perquè alguns agents literaris i lectors no han considerat l'obra del poeta després de que fos detingut i la seva posterior fuga, bé sigui perquè d'altres agents literaris i lectors han mitificat la figura del poeta, fins al punt que s'han ritualitzat, i fins i tot simplificat, moltes de les seves propostes poètiques.

Com veurem a continuació, a l'espectacle *Hnuy illa* s'ha optat per escollir poemes de la segona etapa (la menys culturista i la més autobiogràfica i compromesa) però no s'apel·la tant a la vessant política d'aquests poemes (tampoc no s'ha optat pels poemes més polítics que tracten explícitament de la justícia, l'identitat nacional o la repressió) sinó que s'apel·la a l'experiència autobiogràfica de l'autor: l'exili. Certament és una faceta que cal tenir en compte, però també ens duu a fer una lectura molt limitada del seu imaginari poètic, perquè ja en els seus primers poemes (de la dècada dels setanta, abans de ser empresonat i de viure l'experiència de l'exili) tractava l'imatge del camí, de la deslocalització com a posició existencial, i reivindicava una subjectivitat mutant que es reconstrueix i es reinventa constantment. L'imaginari poètic de Sarrionandia ha estat estretament vinculat a la idea de l'exili i a la identitat en trànsit (Azkorbebeitia, 1998). Un epígraf del poemari *Hnuy illa* de Joseba Sarrionandia resumeix aquesta visió: «“Exilium vitam est”, VICTOR HUGO. “Bizitza herbestea da” ISMAEL LARREA» (Sarrionandia, 1995: 23). L'exili com a experiència, que en el pensament contemporani s'expressa en aquestes dues vessants, en la del pensament (com a categoria filosòfica i existencial) i en la de l'experiència (com una experiència

vital irremeiable): «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 la mateixa línia, al poemari *Hnuy illa* es fa especial èmfasi en la temàtica de l'exili, en diferents dimensions: l'exili polític, l'exili geogràfic, l'exili lingüístic i l'exili existencial. Es presenta l'exili com a posició epistemològica, però des de l'experiència vital que no es pot obviar en presentar tota la resta de dimensions. La narració que proposa l'espectacle *Hnuy illa* respon a aquest ordre, a totes les dimensions de l'exili.

A l'espectacle *Hnuy illa*, per tant, també s'aprecien aquestes dues línies de la trajectòria de Kukai-Tanttaka: d'un costat, es reinventa i crea la imatge d'una figura canònica de la cultura basca (Joseba Sarrionandia), i per l'altra, en la línia de la dansa moderna, es tracta una temàtica social contemporànea, l'exili. Segons Edward Said, la gran tragèdia 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 dansa moderna de començaments del segle XX tractà temes mítics (sobretot mites grecs) (Colomé, 2010: 63), les companyies Kukai i Tanttaka reemprenen els mites contemporanis de la cultura basca per revisar-los, reescriure'ls i renovar-los. Per mitjà de la poètica de Sarrionandia, han fusionat a la perfecció aquestes dues línies d'actuació que caracteritzen el seu projecte de dansa.

3. Trobada i fusió entre tres llenguatges/codis: dansa, música i poesia

El nom de l'espectacle, *Hnuy illa*, és un préstec del llibre *Hnuy illa nyhamaja yahoo. Poemak 1985-1995* (1995, Elkar). En aquest llibre, Joseba Sarrionandia ofereix una antologia personal dels poemes publicats entre el 1985 i el 1995. El títol de l'antologia fa referència a l'obra *Els viatges de Gulliver*, de Jonathan Swift, que significa «Cuida't, amic» i fa referència al camí, al viatge, al trànsit. La coreografia reprèn el títol de l'antologia, i comença amb una pluja de lletres que recorda la portada d'aquesta antologia. Aquesta pluja de lletres es fon a mesura que els ballarins entren en escena, i les lletres i les paraules es van diluint una simulació de gotes d'aigua, de pluja, de xirimiri. Aquesta obertura de la coreografia ens remet a la textualitat de l'actuació coreogràfica, en una visió que fusiona la verbalitat i la corporalitat. Això es deu a que la verbalitat té una dimensió performativa, i la corporalitat també es presenta en una dimensió textual i discursiva.

3.1. Dansa verbal: antologia poètica i estructura escenogràfica

En aquest espectacle s'escolten 15 poemes, alguns es reproduïen íntegrament; en altres casos, en canvi, només es reproduïen alguns versos, i així, es recontextualitzen encara més els versos, fet que crea una polifonia coral en una sola peça escènica. A continuació, oferim un quadre amb l'antologia poètica, on s'indiquen les vies de popularització del poema i les característiques de l'escenificació de la peça.

NOTES

7 | A l'any 2000, al 25 aniversari de la fugida de Sarrionandia, el col·lectiu cultural Napatheid va publicar una obra de còmic col·lectiva, on els artistes gràfics van adoptar poemes i narracions de Joseba Sarrionandia: *Zitroi ur komikiak. Joseba Sarrionandia komikitan*, Napatheid-Txalaparta, 2000.

8 | En indicar que la difusió s'ha fet per mitjà de l'antologia, ens referim concretament a l'antologia *Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995*.

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?, antología	Recitado (voz en off)	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 off)	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 off)	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 off)	El poeta Joseba Sarrionandia	No hay danza
<i>Hegazti errariak</i>	<i>Izuen gordeleketan barrena</i> , Bilbo Aurrezki Kutxa, 1981.	Canción	Cantado (en off)	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 off)	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 inperfektoak» [Monógmas imperfectos]	Antología	Recitado (voz en off)	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 off)	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 off)	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 off)	Un hombre	Después de la lectura del poema
<i>Garaizarkoa</i>	<i>Akordatzen</i> [Recordando], Elkar, 2004.	Sin difusión	Recitado (voz en off)	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 off)	Un hombre	No hay danza
<i>Sustraiak han dituenak</i>	<i>Izuen gordeleketan barrena</i> , Bilbo Aurrezki Kutxa, 1981.	Canción (Mikel Laboa)	Cantado (en off)	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 off)	Una niña	No hay danza

En analitzar l'antologia de poemes que es ballen en aquest espectacle, observem que gairebé totes les peces poètiques ballades són poemes coneguts i difosos per altres propostes artístiques: per recitals, cançons, còmics o antologies. Totes elles, com es pot apreciar, són formes artístiques populars que han promogut la socialització i la popularització de l'imaginari poètic de Sarrionandia. Per tant, en seleccionar els poemes per l'espectacle *Hnuy illa*, s'ha optat per un criteri concret: representar mitjançant la dansa poemes difosos, i així, proposar noves interpretacions de peces poètiques popularitzades. De nou, la re-contextualització de peces i codis hegemònics.

Com podem observar, comença tractant l'exili poètic amb el poema «Kiromantzidxa», és a dir, la dimensió més coneguda per tots els espectadors, i poc a poc es van desgranant d'altres dimensions, com la política o l'existencial, en un *continuum*. A més, tal i com mencionarem al següent apartat, la coreografia de *Hnuy illa* també proposa un exili o una identitat en trànsit que fa referència a la sexualitat i la corporeïtat.

Per analitzar la posada en escena dels poemes, primer de tot, reflexionarem sobre l'espectacle com una modalitat de *performance* poètica. En aquest sentit, partirem de les característiques que Cornelia Gräbner (2008) delimita per la *performance* poètica perquè, tot i que en aquest espectacle els poemes no són recitats ni enunciat a escena, ens sembla una bona manera de comparar els recitals poètics o *performances* poètiques on participen els propis poetes, amb una altra modalitat d'escenificació de la poesia, on no existeix aquesta correlació entre poeta i enunciator. De fet, una de les característiques principals que reuneix Cornelia Gräbner (2008) és la presència física del poeta, una presència que s'expressa per mitjà de la veu, el cos i l'autoritat. A l'espectacle *Hnuy illa*, tanmateix, no existeix aquesta triple presència del poeta. En aquesta *performance* o espectacle de dansa l'autor dels poemes no és present a l'espectacle coreogràfic, i no hi participa ni corporalment ni física. Ja hem mencionat, a més, que el poeta Sarrionandia representa fins i tot una autoria incorporada, perquè en escriure des de l'exili no es difonen imatges corporals ni gestuals de l'escriptor, i l'única imatge autorial que conservem és una fotografia vella de la dècada dels vuitanta.

Per compensar aquesta absència física, corporal i gestual, i per ratificar la posició autorial, s'ha optat per integrar dos poemes recitats per Joseba Sarrionandia, peces molt conegudes i difoses, perquè es van editar a *Hau da ene ondasun guzia* (2000, Txalaparta), un disc que conté poemes musicats del poeta. Aquests poemes són una excepció en l'espectacle, perquè la majoria dels poemes s'insereixen gràcies a la re-mediació, però això sí, els poemes

s'escolten per veus en *off*, o cançons, i són els ballarins els que interpreten/experimenten el poema amb l'escenificació, però sense recitar les peces poètiques. En aquest sentit, la fractura entre veu i cos-espai que representa Joseba Sarrionandia (per ser una veu sempre descorporeïtzada, deslocalitzada, i desterritorialitzada) també es manifesta a l'espectacle *Hnuy illa*, perquè estàn clarament desvinculats/desmembrats tant la veu com el cos, l'enunciació del poema i l'actuació de la dansa. És a dir, en aquest espectacle el subjecte poètic i el subjecte coreogràfic no es fusionen en l'escenificació, tot i que en algunes escenes els ballarins interpreten aquest subjecte poètic, però la veu no es desprèn del seu cos. Per tant, la corporalitat i la verbalitat estan molt dissociats, de manera que es suggereix aquest exili, aquest desplaçament i aquesta deslocalització de la veu. Per altra banda, s'evoca el desig de corporeïtzat, de donar cos i espai a aquelles veus deslocalitzades que no hi són físicament. La dissociació entre el poeta, l'enunciació del poema i el cos genera preguntes sobre la subjectivitat, sobre la relació entre aquestes tres subjectivitats: el subjecte creador (posició inicial de l'enunciació), el subjecte enunciator (transmissor i responsable de la re-mediació) i el subjecte coreogràfic (l'actor que escenifica i encarna el poema, i que genera noves fissures i interpretacions).

D'altra banda, segons Cornelia Gräbner (2008), la *performance* poètica es presta a l'expressió d'identitats culturals que es troben al marge de la posició social hegemònica. La poesia en *performance* acull dialectes, sociolectes i posicions discursives marginals, i els valora com una expressió d'identitat i de posició social en donar-los veu. Aquesta característica enunciativa respon a l'opció enunciativa general que s'aprecia en la proposta coreogràfica. Fins i tot l'espectacle comença amb un poema en la variant del dialecte biscaí («Kiromantzidxa», un dels dialectes i de les variants més allunyades de l'*euskera batua* (estàndar). Destaca aquesta opció, perquè és un dels únics poemes que Sarrionandia (biscaí d'origen) ha escrit en aquest dialecte. Així mateix, s'aboga per donar veu a identitats culturals que es troben als marges de la posició social hegemònica: la veu de l'exiliat (Joseba Sarrionandia), la veu de la dona, la veu dels nens i nenes, la veu de la cultura portuguesa... Tal i com s'exemplifica al requadre, algunes re-mediacions mostren aquesta inclinació per veus marginals.

Gräbner (2008) també destaca que la poesia en *performance* apel·la a la hibridació mediàtica. La *performance* va acompanyada sovint de música, d'elements visuals com la fotografia o el video, i fins i tot d'elements propis de la representació teatral. En tractar-se d'un espectacle coreogràfic, tot i que també es caracteritzi per la simultaneïtat de codis (en especial el video i els elements teatrals), entre aquests codis destaquen la música i la dansa. L'estructura coreogràfica d'*Hnuy illa* es manifesta pràcticament en les peces

musicals, que són les que delimiten cadascuna de les escenes (juntament amb l'il·luminació, que s'enfosqueix al final de cada escena per a delimitar les peces musicals i de dansa). Pel que fa a la composició musical, la majoria de les versions musicals que s'han escollit per l'espectacle són del músic Mikel Laboa, cançons molt arraigades popularment. Dels tres poemes cantats, dos es reproduïen per la veu de Mikel Laboa, en versions popularitzades, i un altre poema ha estat musicat per a aquest espectacle, en concret el poema «Propostas para a definição do exílio». És precisament la cantant donostiarra María Berasarte qui canta un fado basat en aquest poema, tot adequant l'estil musical a la cultura representada al poema.

Així, ballen una tradició musical i literària coneguda, que destaca encara més l'intent d'oferir una nova lectura d'aquestes peces i poemes. L'ús de peces musicals conegudes (i no compostes pel ball o l'espectacle) fa recordar l'ús de la música en la dansa moderna. En la dansa popular o tradicional, com bé se sap, la música i la dansa es fonen, perquè una partitura concreta respon a un ritual de dansa concret. Això no obstant, en la dansa moderna predomina la visió rupturista, i s'allibera d'aquesta dependència, i per tant s'acudeix, en certes ocasions, a peces musicals no creades per al ball (Colomé, 2007: 129). A l'espectacle *Hnuy illa*, la transgressió de codis s'activa en una doble direcció: per una part, es ballen peces musicals popularitzades (i que no tenen cap relació amb la dansa); i per l'altra, s'inscriuen moviments i elements coreogràfics de la dansa tradicional basca per interpretar aquella peça musical, de manera que es qüestiona la fusió entre música i dansa pròpia de la dansa popular, i es recontextualitza tant la peça musical com els moviments coreogràfics.

3.2. Poesia corporal: dansa i poesia en trànsit

Un dels encerts d'aquest espectacle s'aprecia en la capacitat de reinterpretar i qüestionar l'imaginari col·lectiu hegemònic, i de proposar una poètica d'(inter)subjectivitats en construcció. I precisament el ball i l'interpretació corporal dels poemes i les peces verbals resulten molt efectius a l'hora de problematitzar les posicions subjectives i discursives representades als poemes.

La singularitat de la dansa rau en el caràcter eminentment corporal (Macias, 2009) i per això Zulai Macias ens parla de la dansa moderna i «del poder silenciós de l'experiència corporal». Tanmateix, en la dansa contemporània, cada cop són més nombroses les propostes coreogràfiques en les quals els ballarins prenen la paraula i tenen una veu. Ixiar Rozas (2011) analitza, en la seva tesi doctoral, algunes coreografies de la dansa contemporània per mostrar que la posada en escena d'aquesta veu i enunciació dels ballarins és una

nova forma d'experimentació en auge⁹, i que concretament té com a funció problematitzar aquesta dissociació entre cos i veu. Rozas (2011) centra l'anàlisi en la coreografia experimental, tal i com la defineix Lepecky (2008) des d'aquella prespectiva:

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)

L'espectacle *Hnuy illa* no respon exactament al model de la coreografia experimental, perquè la narració està ben estructurada i els límits de la dansa estan més definits que en les coreografies experimentals, i perquè la verbalitat està discursivament estructurada. Això no obstant, aquesta coreografia, en fusionar codis de diferents disciplines artístiques —i fins i tot diferents codis de la dansa (el tradicional i el modern)— genera aquella reflexió i escriptura del cos en l'espai a què fa referència Ixiar Rozas.

Com indica Zulai Macias (2009: 25) la pràctica de la dansa té una doble partida: per una part, es regeix per un fort poder disciplinari; per l'altra, té la capacitat de crear i experimentar. I en aquesta coreografia s'enfronten i es posen en diàleg aquestes dues potencialitats de la dansa, per desenvolupar i activar «la posibilidad de desplazar los límites de la subjetividad normada y disciplinada» (Macias, 2009: 25) que té la dansa, i generar excletxes en els estereotips i les normes corporals¹⁰.

En aquest sentit, la fusió entre dansa tradicional i contemporània ja promou la reinterpretació dels codis establerts. Tal i com afirma Enrique Ayerbe, «la danza folclórica es una poética gestual de la memoria de la cultura» (Ayerbe, 2001: 3). Per tant, les danses tradicionals solen representar els codis hegemònics de l'imaginari col·lectiu i, al mateix temps, solen ser una de les expressions més ritualitzades de la cultura, que fins i tot corren el risc de convertir-se en fòssils culturals. En aquestes danses es perpetuen codis corporals i codis sexuats: en l'indumentària, en les funcions, en les posicions, etcètera. És a dir, les danses tradicionals solen representar posicions i moviments normativitzats, estereotipats, mancats de sentit, fins i tot per qui els executa. És per això que en les danses tradicionals també es creen espais de control de la sexualitat (en el cas de la dansa tradicional basca, són conegudes les prohibicions de balls i la institució de concepcions genèriques, que prohibeixen a les dones representar certs balls).

En fusionar la dansa tradicional i la dansa contemporània, les companyies Kukai-Tanttaka han creat un espai fronterer on es

NOTES

9 | Ixiar Rozas (2011: 12) explica així la funció de la veu en la dansa contemporània: «En el teatre postdramàtic és la fragmentació del text i el llibret la que provoca una ruptura en l'estabilitat i la linealitat narrativa (Lehman, 2006). La dansa, per la seva part, trenca el seu silenci i comença a parlar a partir dels anys seixanta amb Judson Church. I en aquesta irrupció la ruptura amb el text dramàtic no és l'única responsable de la desestabilització, també la veu, amb la qual es comença a experimentar de manera més específica en la dansa que es desenvolupa a partir dels anys noranta, n'és un element fonamental».

10 | Segons Zulai Macias, la dansa contemporània té «la capacitat d'incidir en règims ben establerts, amb el potencial d'irrompdr les formes de la distribució d'allò sensible per, després, plantejar altres formes possibles de fer-ho, sempre en moviment» (Macias, 2009: 18).

fusionen diferents codis corporals i sexuals. La transgressió dels límits genèrics establerts fa possibles nous actes performatius: la flexibilitat en els moviments, les noves posicions en les coreografies grupals, el contacte físic entre els ballarins i la sensualitat o l'erotisme. La proposta coreogràfica procura repensar el caràcter comunitari i col·lectiu de la dansa tradicional i, per això, tot i que els ballarins ballen en grup i en cercle (com en la dansa tradicional), a vegades es desplacen d'aquesta posició rígida del cercle i fins i tot, per moments, es giren l'esquena. D'aquesta manera es recrea aquesta doble força que regeix la construcció de l'identitat (allò públic i allò privat, en una contínua interacció i en continu diàleg, en desplaçament). De fet, una de les aportacions més interessants de l'espectacle *Hnuy illa* es centra en la reinterpretació dels discursos sobre el gènere i la sexualitat proposats en l'imaginari poètic de Joseba Sarrionandia. Una reinterpretació sobre el gènere i la sexualitat generada únicament per mitjà de l'actuació o *performance* corporal. En efecte, en l'imaginari de Sarrionandia el cos és gairebé un espai no habitat i l'imaginari poètic de l'autor se centra més en la terra i el territori.

Tal i com hem esmentat en tractar el tema de l'exili, en aquesta proposta coreogràfica, un cop tractats l'exili polític, geogràfic i existencial, es proposa un exili sexual o genèric. En aquest desplaçament de la política a la sexualitat, també s'aprecia una evolució en l'escrinificació de la dansa. A la primera escena, en què es recita el poema «Kiromantzidxa», la ballarina interpreta el subjecte poètic que enuncia. Però aquesta correlació entre el subjecte poètic i el coreogràfic s'allunya i dilueix durant l'espectacle, de manera que els poemes es reciten abans o després de la peça de dansa. Aquesta dissociació del subjecte poètic i el coreogràfic també implica una lectura i una interpretació cada vegada més corporal (i per tant, més personal) dels poemes. És al poema «Propostas para a definição do exílio» el que funciona com a frontissa entre l'interpretació més difosa i popularitzada de l'imaginari poètic de Joseba Sarrionandia, i la reinterpretació que proposa l'espectacle.

En aquest poema un ballarí representa una dansa amb una bicicleta, mentre a la pantalla es projecta una carretera en moviment, un camí que es transita. Per tant, es representa mitjançant el ball aquesta identitat en el trànsit que proposa el poema. La peça següent que es balla és el poema «Ez diren gauzak» [Coses que no hi ha], que s'interpreta d'una manera molt personal. Abans que comenci el ball, una veu en *off* recita una part del poema, només la que fa referència a l'existència de coses que s'invisibilitzen i se silencien. És a dir, no es recita la part del poema que fa referència als territoris negats i les cartografies silencioses¹¹. Així, el poema es despulla de l'interpretació territorial o geogràfica i es reinterpreta des d'una nova òptica: una visió de gènere. Després de la lectura del poema, dos ballarins interpreten una dansa, que comença amb passos típics de

NOTES

11 | El poema «Ez diren gauzak» [Coses que no hi ha] tracta sobretot de les geografies perdudes i la territorialitat negada. Com es pot observar en la versió en còmic, el territori i la cartografia en són la temàtica principal.

l' *aurresku*, i acaben ballant junts una dansa que integra passos i moviments corporals associats al tango. Fa l'efecte que la proposta coreogràfica reprèn els dos últims 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) i reinterpreta l'imatge de l'exili i l'armari des dels discursos de la sexualitat. Aquesta interrelació entre els discursos territorials i els sexuals ens remet en al concepte de *sexili* (Guzmán, 1997)

A més, és molt significatiu que s'hagi fusionat l'*aurresku* i el tango, perquè ambdós balls són part de l'imaginari col·lectiu, però amb connotacions ben diferenciades. L'*aurresku* és un ball d'honor, i el tango un ball vinculat a la sensualitat i l'erotisme. La fusió d'aquests dos codis genera noves interpretacions i associacions que ens obliguen a deconstruir discursos hegemònics i establerts. En aquest sentit, el ball d'honor esdevé un ball sensual que promou la complicitat entre els dos ballarins, en moviments i gestos que suggereixen un joc de seducció entre dos homes, i això transgredeix els codis ritualitzats de la dansa tradicional basca, i fins i tot els codis sexuats del tango que, fins a un cert punt, és un dels balls i imatges de seducció més difoses en el pensament homosexual¹³. Ja en una peça escènica anterior, «Hegazti errariak» [Ocells errants] s'escenifica una dansa suggerent que ens evoca l'erotisme entre una ballarina i un ballarí i, a l'ombra, en un segon pla, se'ns presenten dos ballarins més, tots dos homes, besant-se. Aquesta posició que subverteix els codis heterosexuats hegemònics, per tant, al començament de l'espectacle es representa en un segon pla, i a mesura que avança l'espectacle, es posiciona en un primer pla.

Tal i com s'aprecia en aquestes escenes, la veu poètica i el subjecte poètic no es representen ni es perceben com una unitat, però tampoc es perceben individualment, sinó que gràcies a l'espectacle coreogràfic la recepció és col·lectiva, i la peça poètica es representa per una multitud de subjectes corporals. Si partim de la distinció que fa Arturo Casas sobre el discurs líric i el discurs no-líric¹⁴, podem afirmar que la crítica literària ha interpretat la poesia i els poemaris de Sarrionandia des de la perspectiva del discurs líric¹⁵ i, pel contrari, l'espectacle *Hnuy illa* ha generat una altra interpretació dels poemes —en qüestionar el discurs hegemònic—, i ha generat noves subjectivitats i intersubjectivitats properes a aquest discurs no-líric. Gràcies a la coreografia, i a la descentralització de les subjectivitats que hi participen, els poemes de Sarrionandia es reinterpreten des d'una altra posició, i el discurs poètic no es pot interpretar com una autorrepresentació del subjecte discursiu, ni com una veu experimental i finita vinculada al present (Casas, 2012: 23). I menys encara, com una veu incorporada. De fet, la representació coreogràfica de la peça poètica ens remet en tot moment a la corporalitat, i ens fa qüestionar el subjecte encarnat subjacent en els poemes de Joseba

NOTES

12 | Aquesta reinterpretació de l'identitat nòmada i dels gèneres en trànsit ens ha recordat el poema «¿Qué es queer?» de Sejo Carrascosa, que precisament respon a una estructura similar a la del poema «Propostas para a definição de exílio» de Joseba Sarrionandia, i que comença així: «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 | Cal recordar que a l'Argentina, el moviment *tango queer* reivindica la transgressió d'aquests codis heterosexuats hegemònics que ha representat 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).

15 | Sarrionandia, després de fugir de la presó, va publicar *Gartzelako poemak*, un poemari on crea un subjecte que remet a una col·lectivitat, com es remarca en reiterades referències als companys que va abandonar a la presó. Però tot i que aquest subjecte desitja i pretén ser col·lectiu, la crítica

Sarrionandia i l'interrelaciona en tot moment amb els subjectes encarnats que s'expressen a escena.

Braidotti fa èmfasi en la necessitat de diferenciar entre el migrant, l'exiliat i el nòmada. Segons Rosi Braidotti (2005: 216), «l'exiliat marca la separació radical amb el punt de partida i l'impossibilitat de tornar-hi.» Aquesta és la posició vital de Joseba Sarrionandia. I, segons Braidotti, la posició nòmada es defineix de la següent 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)

Per tant, tot i que la posició vital del poeta ens remet a l'exili, la reinterpretació i la recontextualització que es fa de l'imaginari poètic ens remet a la potencialitat de la subjectivitat nòmada, que al·ludeix a posicions en transició, sempre a cavall entre dos concepcions: de la dansa tradicional a la contemporània, del lirisme al no-lirisme, de la veu única a la multitud de veus, de la veu incòrpora als subjectes encarnats, de l'heterosexualitat a allò transgenèric... Aquest espai coreogràfic ens evoca aquells espais fronterers i dinàmics.

4. Cap a una poètica transgenèrica

Tant Zulai Macias (2009) com Ixiar Rozas (2011) destaquen que la dansa contemporània és potencialment un espai de resistència. Tal i com 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). Després d'aquest ràpid recorregut per l'espectacle *Hnuy illa*, és evident que s'hi activa la potencialitat per a generar espais de resistència tant de *performance* poètica¹⁶ com de la dansa moderna. Les iniciatives culturals de les companyies Kukai-Tanttaka no només han creat un context apropiat perquè la dansa es manifesti d'una altra manera, sinó que també han fet possible que la dansa sigui percebuda pel públic com un fenomen artístic diferent i que problematitzin les actuacions de dansa tradicional (i tot el seu ritual). En canviar la forma de l'actuació, s'activa una nova capacitat de percepció.

Com a espectadores i espectadors, ens col·loca en un espai potencial entre el cos i la veu, entre la dansa i el poema, entre el ballarí i l'enunciador, entre l'enunciador i el poeta. I és la creació d'aquest espai fronterer entre totes aquestes posicions espacials (que van

NOTES

ho ha interpretat com un subjecte autobiogràfic, desideogitzat i descontextualitzat, carregat d'experiència, però sense càrrega política (Kortazar, 1990; Kortazar, 1999; Aldekoa, 2004). És a dir, s'interpreten les paraules poètiques com a expressions d'un subjecte individual i de les seves preocupacions individuals, i es refusa que aquestes pràctiques poètiques tinguin la capacitat de remetre a una posició col·lectiva (la crítica literària basca proposa una lectura de ka poesia de Sarrionandia en clau lírica).

16 | En les anàlisis i teoritzacions sobre les *performances* poètiques que s'han realitzat al volum *Performing Poetry*, dirigit per Arturo Casas i Cornelia Gräbner (2011) s'ha evidenciat la potencialitat d'aquesta modalitat poètica per a generar figures en els discursos poètics hegemònics o en les posicions més institucionalitzades. «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).

des de l'escenari a les veus en *off*) i una multitud de subjectivitats (des del poeta al ballarí, tot passant per la re-mediació) on es desestabilitzen les identitats corporals i lingüístiques, en contínua construcció amb el diàleg.

Com indica Rosi Braidotti (2005: 14), una de les preocupacions crucials de la cultura actual rau en «cómo representar las mutaciones, los cambios y las transformaciones». A l'espectacle *Hnuy illa*, aquests canvis es representen en aquella fusió de codis hegemònics (dansa tradicional, lirisme, música popular), que precisament en fusionar-se es recontextualitzen, es descentren i es desestabilitzen, i subverteixen les jerarquies que representen com codis autònoms; i es transgredeixen els límits genèrics establerts (gèneres textuais, artístics i sexuals). D'aquesta manera, es proposa una subjectivitat nòmada, encarnada en els cossos en moviment i en trànsit, i que supera la concepció de l'imaginari col·lectiu com a codi establert, ritualitzat i fossilitzat. Es nega l'imaginari col·lectiu incorpori, i es presenta una poètica que es mou cap a la corporeïtat dels imaginaris col·lectius, i que suggereix una poètica transgenèrica que es qüestiona tant pels límits dels gèneres artístics (i els codis hegemònics) com pels codis corporals i sexuals.

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.

GORPUTZ POESIA/ HITZEEZKO DANTZA: *HNUY ILLAREN* IRAKURKETA KONPARATUA¹

Iratxe Retolaza

EHU-UPV

iratxe.retolaza@ehu.es

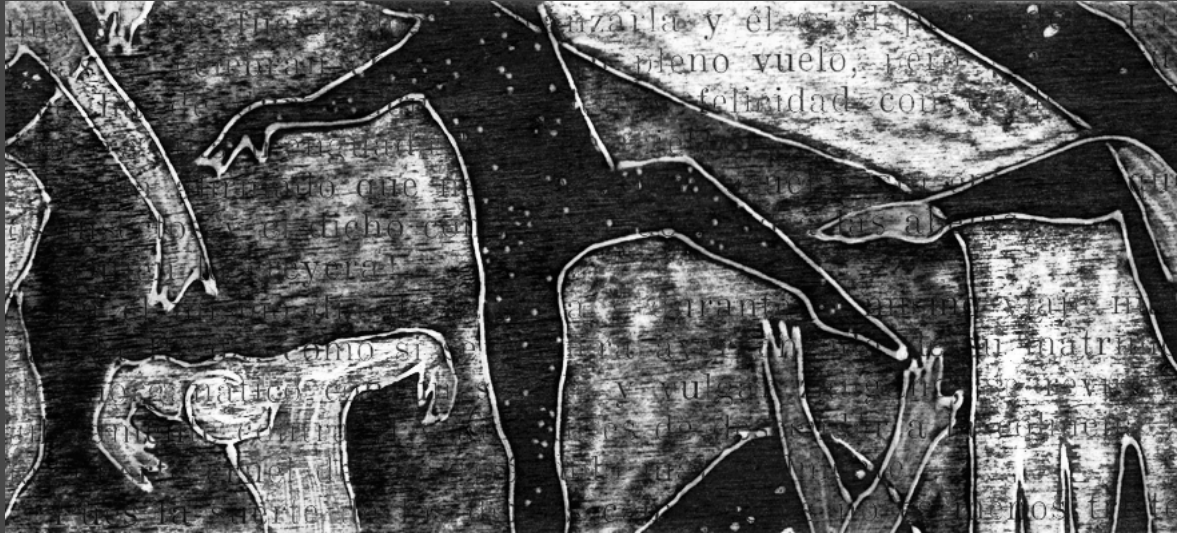
Aipatzeko gomendioa || RETOLAZA, Iratxe (2013): "Gorputz poesia/ hitzezko dantza: *Hnuy illaren* irakurketa konparatua" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 9, 95-110, [Konsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-iratxe-retolaza-eu.pdf >

Ilustrazioa || Paula Cuadros

Itzulpena || Aroa Huarte

Artikuluaren data || Jasota: 28/12/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 10/05/2013 | Argitaratuta: 07/2013

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || *Hnuy illa* (2008) ikuskizuna, Kukai-Tanttakaren koprodukzioa, dantzaren eta poesiaren arteko elkargunean artikulatu zen. Joseba Sarrionandia idazle euskaldunaren imaginario poetikoan oinarrituta dago dantza ikuskizun hau. Gure ustez, testu poetikotik testu koreografikora egiten den transferentzia kultural honek interpretaziozko marko egokia eskaintzen digu gorputzaren eta ahotsaren irudikatzeen inguruan hausnartzeko. Zein modutan agertzen eta irudikatzen da gorputza testu poetikoan? Zein modutan agertzen eta irudikatzen da ahotsa testu koreografikoan? Zein modutan eramaten da gorputzaren presentzia eta irudikapen hori dantzara?

Gako-hitzak || Poesia ez-lirikoa | Performatibitatea | Dantza | Transgeneroa.

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. Sarrera

Lan honetan *Hnuy illa* (2008) ikuskizuna aztertu eta interpretatuko dugu. Kukai-Tanttakaren proposamen koreografiko bat da, hedapen handia izan zuen dantza ikuskizuna². Gure aburuz, proposamen kultural honen arrakastaren parte handi bat diziplina artistiko zenbait ikuskizun bakar batean batzeko duen ahalmenean datza. Izan ere, euskal imajinario kolektiboaren eratzean ezinbesteko bideak bilakatu ziren praktika kulturalak fusionatzen ditu: XX. mende hasierako dantza tradizionala (Lamarca, 1977), gerraurreko literatur berpizkundeko lirika (Kortazar, 1990) eta 60eko hamarkadako musika herrikoia (Amezaga, 1995). Zenbait kode hegemoniko fusionatuz, *Hnuy illa* proiektuan imajinario kolektiboaren eratze bide horiek berriz ere itxuratzen dira, baita zalantzan jarri ere, mugaldeko espazioak agerrarazteko. Igarobideko posizio horiek kontuan hartzeko asmoz *performance* poetikoaren (Gräbner, 2011), poesia ez-lirikoaren (Casas, 2012) eta subjektibitate nomaden (Braidotti, 2004; 2005) ikuspegitik aztertuko dugu koreografia.

1. *Hnuy illa*, imajinario tradizional eta garaikideen fusiorantz

Kukai dantza taldearen proposamen koreografikoaren oinarrian tradizioaren eta garaikidetasunaren fusioa dago. Dantza tradizionala oso erritualizatua dagoen espazio artistiko bat da, zenbait aspektutan —edo praktika eta diskurtsotan— oso kontserbadorea ere badena. Horregatik, Kukai taldea jakitun zen bere apustuaren arriskuaz eta onarpena jasotzearen zailtasunaz³. Gogoratu behar da diziplina hau historikoki bi instituziok kontrolatu eta kodifikatu dutela: batetik, praktika kultural hau Eliza katolikoak kontrolatu, erregulatu eta galarazi ere egin zuen, moralki arriskutsua irizten ziolako (XVI. mendetik hasita XIX.aren bukaeraraino)⁴; bestetik, XIX. mendearen bukaeratik aurrera, identitate kolektibo eta nazionala dantza tradizionaletan adierazten zela estimatu zuten foruzaleek eta euskal abertzaletasun katolikoak⁵. Praktika politiko eta diskurtsibo bikoitz horren eraginez dantza tradizionalen deserotizazioa eta koreografia mugiezin batzuk finkatu dira.

Testuinguru horretan kokatzen da Kukairen proposamen koreografikoa, praktika koreografikoak, bere ikurrak eta kodeak berrasmatzeko asmoa duena. Horretarako, Kukairen aukera beti izan da mugaldean kokatzearena. Beren posizioa dantzan azaltzeaz gain, hainbat diziplinatako artistekin duten elkarlan etengabearen ere islatzen da. 2002. urtetik aurrera, proposamen koreografiko batzuk Tanttaka antzerki taldearekin elkarlanean egin zituzten. Lehendabiziko proiektuetan aukeratutako gaiek dimentsio interartistiko hori zilegitzen

OHARRAK

1 | «La poesía actual en el espacio público. Intervención, transferencia y performatividad» ikerketa proiektuarekin lotutako lana, Espainiako Gobernuako Ekonomia eta Lehiakortasunaren finantziazio publikoduna (FFI2012-33589).

2 | Ikuskizun koreografikoa Euskal Herrian zehar aurkeztu eta zabaldu ondoren, Kukai taldeak Mexikoko hiriburuan aurkeztu zuen bere proposamena, Mexiko Hiriko Arte Eszenikoen III. Erakustaldiaren baitan. Mexikon lortutako arrakastaren ondoren, *Hnuy illa* ikuskizuna hainbat herrialdetan aurkeztu zen, besteak beste, Uruguai eta Berlinen, eta 2010eko Oportoko Espressão Ibérica Antzerki Festibaleko programazioaren irekieraz arduratu zen. Lortutako arrakastaren erakusle dira ikuskizunak jasotako sari zenbait: Euskal Herrian egin zuen biraren hasieran Azpeitiko Antzerki Jardunaldien Publikoaren Saria eskuratu zuen (2008ko abenduan), eta lehenengo aitortza horren ondotik, Ikuskizun Onenaren Max Errebelazio saria ere eskuratu zuen.

3 | Kukai ez da izan bateratze horren alde egin duen dantza talde bakarra, XXI. mendearen hasieran hainbat taldek jarraitu zioten bide horri. Horien artean, Aukeran taldearen lana gailentzen da.

4 | Eliza katolikoak koreografiak hainbeste arautu zituen ezen, adibide gisa, hainbat dantza tradizionaletan zapien erabilera dekretatu baitzuen, dantzari gazteak eskutik helduta joan ez zitezen, kontaktu fisikoa eragoztearren. Zentzu horretan, Eliza katolikoaren debeku, diskurtso eta erregulazio guztiek kontaktu fisikorik eta edozein konnotazio erotikorik gabeko jardura koreografikoak sustatu

zuten. Beren proposamena dantza garaikidearen nahiz euskal kultura/literaturaren tradizioarekiko elkarrizketaren baitan kokatzen zuten. Mugaldeko jarrera hau hartu arren, dantza garaikideari egiten dizkioten keinuak etengabeak dira. Delfín Colomé aztertu bezala (2010), Espainiako Gerra Zibila gai erabakigarria izan da *Modern Dance*aren bilakaeran, izan ere, dantza abangoardistaren proposamen esperimentalak, beste diziplina artistikoen gisan, ez ziren bere garaiko errealitate sozial eta politikotik at geratu. Delfín Colomé (2007: 195) azaltzen du nola Gerra Zibilaren tragikotasunak hogeita hamarreko hamarkadako eta ondorengo koreografo askoren interesa piztu zuen. Dantzaren formen bidez —erorketak, kontrakzioak, zezelkatzeak, zurrunbiloak...— gerraren larrimina adierazi zuten. «El efecto García Lorca» eta Lorcaren poetikarekiko koreografoen interesa, noski, Gerra Zibilarekiko interes horrekin estuki lotuta dago. Testuinguru horretan kokatu dezakegu Kukai-Tanttakaren lehenengo proposamen koreografikoa: *1937, gogoaren bidezidorretatik* ikuskizuna. Gerra Zibilaren gertaerak eta larridurak gogora ekartzen ditu, Gernikaren bonbardaketari aipamen berezia eginez⁶.

Bestalde, hirurogeiko hamarkadan sortutako imajinarioetara jotzen dute: europar kontrakultura antikapitalistaren zein Euskal Herriko kultur fronte antifrankistaren diskurtso/praktiken artean kokatzen ziren mugimendu kulturaletara (Ornoz, 2012: 36-43). Azpimarratu behar da mugimendu hauek ez zirela inoiz euskal tradizio literariotik urrundu —kultur fronte horren ardatz nagusitarikoak baitziren memoria historikoa eta identitate kolektiboa—. Baina beren eginkizun nagusienetako bat esperimentazioa izan zen, eta tradizioaren eraberritzea, modernizazioa eta berrinterpretazioa sustatu zuten. Mugimendu berritzaile horretan *Ez dok amairu* musika taldearen lana nabarmendu zen. Musika, poesia, antzerkia eta dantza ere nahasten zituzten ikuskizunak bultzatu zituen taldeak (Ornoz, 2012). Arazo sozialei buruz jarduten zuten, eite tradizionaleko formak testuinguru berrietara eramanez. Egiazki, kultur pieza ezagunak birkontestualizatzeko duen joeragatik nabarmentzen da *Hnuy illa* proiektua. Herentzia horretan sakontzeko, Kukai eta Tanttaka taldeek beren lehenengo emanaldietan bi figura nagusi izan zituzten oinarri (Mikel Laboa eta Jorge Oteiza). Honela, koreografietan irudikatzen dituzten figura horien kapital sinbolikoa bereganatuz, beren estatus artistikoa zilegitu dute. Aldi berean, ordea, pitzadurak eragin dituzte imajinario kolektiboan, gertaera historikoen (*1937, oroimenaren bidezidorretatik*) eta euskal kulturaren artista kanonikoen (*Zilbor hestea* —Mikel Laboa—, *Otehitzari biraka* —Jorge Oteiza—, eta *Hnuy illa* —Joseba Sarrionandia—) berrirakurketa eta berrinterpretazioa proposatuz.

OHARRAK

1 | zituzten. Informazio gehiagorako, Bidador (2005: 13-86).

5 | Honela, kanpotik ekarritako dantza oro —baltza, kasu— bi arrazoiengatik kritikatu zuten: batetik, bertakoa ez zelako, identitate kolektiboarentzako mehatxu gisa hartua; bestetik, inportatutako dantza horiek moralitatearentzako arriskutzat hartu zirelako. Informazio gehiago, Bidador (2005) eta Lamarca (1977).

6 | Aukeran dantza taldeak ere irudikatu du Gernikako bonbardaketa, *Gernika: mihise gaineko dantza* (2009) ikuskizunean.

2. Joseba Sarrionandiaren imajinario poetikoa: deserria

Joseba Sarrionandiaren poetika Kukai-Tanttaka taldeek arakatzen duten jarrera artistiko horretan kokatzen da, tradizioaren eta esperimenduaren artean. Sarrionandiaren ibilbide poetikoa hirurogeita hamarrekoko hamarkadan hasi zen *Pott Banda* poesia taldearekin. Literatur talde horretan batu ziren gaur egun sona handia duten idazle eta artistak: Bernardo Atxaga, Jimu Iturralde, Jon Juaristi edo Ruper Ordorika. «L'art pour l'art» oihuaren atzetik, literaturaren autonomia eta euskal literaturaren eraberritzea aldarrikatu zituzten. Sarrionandiaren imajinario poetikoa *Pott Bandari* lotuta egonik ere, egia da bere poetikak aro diferenteak ezagutu dituela. Bere ibilbidearen interpretazioak modu egokian ulertzeko kontuan hartzekoa da datu biografiko bat, bere literaturaren harrera baldintzatu duena. Sarrionandia 1980an espetxeratu zuten ETAko kide izatearen akusaziopean, eta 1985ean kartzelatik ihes egin zuen. Harrezkero, erbestetik idazten du. Bere ahotsa presente dago euskal kulturaren (literatur argitalpenak, elkarrizketak, grabazioak...), baina bere gorputzak ez du agerpen publikorik, ez fisikoki ezta mediatikoki ere. Datu biografiko horiek modu ezberdinetan baldintzatu dute bere testuen harrera. Batetik, hainbat literatur eragile eta irakurlek ez dutelako kontuan hartu bere atxiloketaz eta ihesaz geroztiko lanik. Eta bestetik, beste literatur eragile eta irakurle batzuek poetaren figura mitifikatu dutelako, haren proposamen poetikoak erritualizatuz eta sinplifikatuz.

Jarraian ikusiko dugun legez, *Hnuy illa* ikuskizunean bigarren aro honetako poemak aukeratu dira, ez hain kulturalistak, autobiografikoagoak eta konprometituagoak. Baina ez zaio erreparatu poemaren alde politikoari —eta ez dira poemarik politikoenak aukeratu, justiziaz, identitate nazionalaz edota errepresioaz dihardutenak—, baizik eta poetaren esperientzia autobiografikoari: erbesteari. Egia da kontuan izan beharreko alderdia dela, baina era berean bere imajinario poetikoaren irakurketa mugatu batera eramaten gaitu. Izan ere, bere lehendabiziko poemetan, dagoeneko bidearen irudia lantzen zuen, deslokalizazioa jarrera existentzial gisa (hirurogeita hamarrekoko hamarkadan, espetxera sartu aurretik eta erbestearen esperientzia bizitu aurretik), eta subjektibitate mutante bat aldarrikatzen zuen, etengabe berregin eta berrasmutzen dena. Sarrionandiaren imajinario poetikoa erbestearen ideari eta igarobidean dagoen nortasunari erabat lotua egon da (Azkorbebeitia, 1998). *Hnuy illa* poema liburuaren epigrafe batek laburbiltzen du ikuspegi hori: «“Exilium vitam est”, VICTOR HUGO. “Bizitza herbestea da”, ISMAEL LARREA» (Sarrionandia, 1995: 23). Erbestea, pentsamendu garaikidean bi alderditan adierazten den esperientzia bezala: pentsamenduarenean (kategoria filosofiko eta existentzial moduan), eta esperientziarenean (aukeraz besteko bizipen bat bezala): «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). Ildo honetan, *Hnuy illa* poema liburuan erbestearen gaia behin eta berriz azpimarratzen da, hainbat dimentsiotan: erbeste politikoa, erbeste geografikoa, erbeste linguistikoa eta erbeste existentziala. Erbestea jarrera epistemologiko gisa agertzen da, baina bizipen batetik abiatzen dena, beste dimentsio guztiak aurkezteagatik ere ahaztu ezin den dimentsioa. *Hnuy illa* ikuskizunean proposatzen den narrazioak aipatutako ordena horri jarraitzen dio, deserriaren dimentsio horiei guztiei.

Hnuy illa ikuskizunean, hortaz, Kukai-Tanttakaren ibilbideko bi alde horiek ageri dira: batetik, euskal kulturaren figura kanoniko baten (Joseba Sarrionandia) irudia berrasmatu eta berritzen da; bestetik, dantza modernoari jarraiki, gai sozial garaikide bat jorratzen dute, hau da, erbestea. Edward Saiden hitzetan, gure garaiko tragedia: «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). XX. mende hasierako dantza modernoak gai mitikoak (batez ere greziarrak) jorratu zituen eran (Colomé, 2012: 63), Kukai eta Tanttaka taldeek euskal kulturaren mito garaikideei ekiten diete berriro, hauek berrikusteko, berridazteko eta berregiteko. Sarrionandiaren poetikaren bitartez ezin hobeki batu dituzte beren dantza proiektua ezaugarritzen duten bi lan ildoak.

3. Hiru hizkuntza/kodeen arteko topaketa eta fusioa: dantza, musika eta poesia

Ikuskizunaren izena, *Hnuy illa*, Joseba Sarrionandiaren liburua izenburutik hartua da: *Hnuy illa nyhamaja yahoo. Poemak 1985-1995* (1995, Elkar). Sarrionandiak 1985etik 1995era argitaratutako poemen antologia pertsonala eskaintzen digu liburu horretan. Antologia horren izenburuak Jonathan Swiften *Gulliberren bidaiak* liburuari egiten dio erreferentzia, bideari, bidaiari, igarotzeari, eta «Cuídate, amigo» esan nahi du. Koreografiak antologiaren izenburua berrartzen du, eta antologiaren azala gogorarazten duen letra jario batekin hasten da. Letra euri hori dantzariak eszenatokian sartu ahala desegiten doa, eta letrak eta hitzak ur tantak, euri, zirimiri tantak bailiran barreiatzen dira. Hitzaren eta gorputzaren bat-egitea ikusiz, koreografiaren hasiera horrek jarduera koreografikoaren testualitatera garamatza. Izan ere, hitzak dimentsio performatiboa dauka, eta gorputza, aldi berean, bere dimentsio testual eta diskurtsiboan agertzen da.

3.1. Hitezko dantza: poema antologia eta egitura eszenografikoa

Ikuskizun honetan 15 poema entzuten ditugu. Batzuk osorik erreproduzitzen dira; beste batzuk, aldiz, zatika bakarrik aurkezten dira, lerro batzuk besterik ez, eta horrela, lerrook are gehiago birkontestualizatzen dira, obra eszeniko bakarreko polifonia korala osatuz. Jarraian, poema antologiarekin koadro bat eskaintzen dugu, poemen jendarteratzeko bideak eta eszenaratzearen ezaugarriak biltzen dituena.

OHARRAK

7 | 2000. urtean, Sarrionandiaren ihesaren 25. urteurrenean, Napartheid kultur-taldeak komiki obra kolektibo bat argitaratu zuen. Hainbat artista grafikok Joseba Sarrionandiaren poema eta narrazioak egokitu zituzten: *Zitroi ur komikiak. Joseba Sarrionandia komikitan*, Napartheid-Txalaparta, 2000.

8 | Hedapena antologia bidez egin dela adieraztean, *Hnuy illa nyha maja yahoo. Poemak 1985-1995* antologiari egiten diogu erreferentzia.

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]	<i>Performance</i> poético, música, cómic?, 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]	<i>Performance</i> 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 gordeleketan 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 inperfektoak» [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, <i>Zura</i> , <i>Bosanova</i>)	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 gordeleketan 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

Ikuskizunean dantzaten diren poemen antologia aztertzean ikus dezakegu, dantzaten diren poema pieza ia guztiak ezagunak direla, beste proposamen artistiko batzuen bitartez hedatu baitira —errezitaldiek, kantuek, komikiek edota antologiek—. Proposamen artistiko horiek arte forma herrikoiak dira guztiak, eta Sarrionandiaren imajinario poetikoaren sozializatzea eta jendarteratzea sustatu dute. Beraz, *Hnuy illa* ikuskizunerako poemak hautatzean irizpide zehatz bat eduki da kontuan: aurretik zabalkundea izan duten poemak dantzaren bitartez irudikatzea, modu honetan poema pieza ezagunen interpretazio berriak proposatuz. Berriro ere, obraren eta kode hegemonikoen birkontestualizazioa.

Ikus dezakegunez, ikuskizuna «Kiromantzidxa» poemarekin erbeste politikoa jorratuz hasten da, hau da, ikusleek gehien ezagutzen duten dimentsio politiko horrekin; eta pixkanaka-pixkanaka beste dimentsio batzuk aletzen ditu, dimentsio politikotik existentzialeraino, halako *continuum* batean. Gainera, hurrengo atalean aipatuko dugun bezala, *Hnuy illa* koreografiak sexualitateari eta gorpuztasunari dagozkion erbeste mota bat edo pasadizoan dagoen nortasun bat ere proposatzen ditu.

Poemen eszenaratzea aztertzeko, lehenik eta behin, ikuskizunari buruz gogoeta egingo dugu *performance* poetikoaren modalitate bat balitz bezala. Horrela, Cornelia Gräbnerrek (2008) *performance* poetikorako zedarritzen dituen ezaugarrietatik abiatuko gara. Ikuskizun horretan poemak ez dira errezitatzen, ezta agertokian adierazten ere, baina egokia iruditzen zaigu konparatzea, alde batetik, poetak berak parte hartzen duen *performance* edo errezital poetikoa, eta bestetik, poesiaren eszenaratzearen beste modalitate bat, zeinean poeta eta adierazlearen arteko korrelazio hori existitzen ez den. Egiazki, Cornelia Gräbnerrek (2008) biltzen duen ezaugarri nagusietako bat poetaren presentzia fisikoa da, ahotsaren, gorputzaren eta autoritatearen bidez adierazten den presentzia. *Hnuy illa* ikuskizunean, aldiz, ez dago poetaren presentzia hirukoitz hori. *Performance* edo dantza ikuskizun honetan poemen egilea ez dago presente ikuskizun koreografikoan. Ez du parte hartzen, ez fisikoki ez gorputzez. Aurretik aipatu dugu, gainera, Sarrionandiak gorputz gabeko egiletza bat irudikatzen duela, erbestetik idaztean ez baita bere gorpuzkeraren edo keinuen irudirik zabaltzen, eta daukagun egilearen irudi bakarra laurogeiko hamarkadako argazki zahar bat da.

Gorputzaren eta keinuen hutsune fisiko hau konpentsatzeko, eta egiletzaren tokia berresteko, Joseba Sarrionandiak berak errezitatutako bi poema integratzeko hautua egin da. Ezagunak eta oso zabalduak dira pieza hauek, *Hau da ene ondasun guzia* (2000, Txalaparta) lanean argitaratu zirelako, poetaren poema musikatuak biltzen dituen diskoan. Bi poema horiek ikuskizunean salbuespena

dira, izan ere, poema gehienak bitartekaritzari esker txertatzen dira. Hori bai, poemak *off*-eko ahotsaren bidez edo kanten bidez entzuten dira, eta dantzariak poema interpretatu/esperimentatu egiten dute hau eszenaratzean; ez dute, ordea, poemarik erreztatzen. Ildo honetan, Joseba Sarrionandiak irudikatzen duen ahotsaren eta gorputz-espazioaren arteko haustura hori —bere ahotsa beti gorpuztasunik gabea, deslokalizatua, ezlekutua eta deserriraturik baita—, *Hnuy illa* ikuskizunean ere azaltzen da, ahotsa eta gorputza, poemaren adierazpena eta dantza saioa, erabat deslotuta/bereizita baitaude. Hau da, ikuskizun honetan, subjektu poetikoa eta subjektu koreografikoa ez dira bateratzen eszenaratzean, nahiz eta zenbait agerralditan dantzariak subjektu poetiko hori interpretatzen duten —baina gorputz horretatik ez da ahotsik ateratzen—. Hortaz, gorpuztasuna eta ahozkotatasuna oso banatuta daude, honekin ahotsaren erbestea, desplazamendu eta deslokalizazio hori iradokitzen delarik. Eta, bestetik, gorpuztasuna emateko desioari dei egiten zaio, fisikoki ez dauden ahots deslokalizatu horiei gorputza eta espazioa emateko desioari. Poetaren, poemaren adierazlearen eta gorputzaren arteko banaketa horrek subjektibitateari buruzko galderak abiarazten ditu, hiru subjektibitate horiei buruzko galderak: subjektu sortzailea (enuntziazioaren abiapuntuko posizioa), subjektu adierazlea (igorlea eta bitartekaritzaren arduraduna) eta subjektu koreografikoa (poema eszenaratzen eta hezurramitzen duen aktorea, haustura eta interpretazio berriak sortuz).

Bestalde, Cornelia Gräbnerren arabera (2008), *performance* poetikoak bidea ematen du kokagune sozial hegemonikotik aparte dauden identitate kulturalak adierazteko. Poesiak, *performance* egoeran, dialektoak, soziolektoak eta jarrera diskurtsibo marjinalak onartzen ditu, eta identitate nahiz maila sozialaren adierazpide bezala baloratzen ditu, ahotsa emanez. Adierazpenaren ezaugarri hau bat dator proposamen koreografikoan hautematen den adierazpenarako aukera orokorrarekin. Are, ikuskizuna bizkaieraren aldaera batekin hasten da («Kiomantzidxa»), *euskara batutik* urrunen dauden aldaeretako batekin, hain zuzen ere. Aukera hau deigarria da, Sarrionandiak (izatez bizkaitarra) euskalki horretan idatzi dituen poema bakarretako bat baita. Halaber, posizio sozial hegemonikoaren bazterrean dauden identitate kulturei ahotsa ematearen alde egiten da: erbesteratuaren ahotsa (Joseba Sarrionandia), emakumearen ahotsa, umeen ahotsa, kultura portugaldarraren ahotsa... Koadroko ereduarekin azaldu den bezala, bitartekaritza batzuek bazterreko ahots horienganako joera erakusten dute.

Horrez gain, Gräbnerrek (2008) dio *performance* gisako poesia hibridazio mediatikoaz baliatzen dela. *Performancea* askotan beste baliabide batzuek lagunduta doa: musika, argazkia edo bideoa bezalako elementu bisualak, baita antzezpenaren berezko

baliabideak ere. Ikuskizun koreografiko batez ari garenez, kode horien artean musika eta dantza nabarmentzen dira, nahiz eta kodeen aldibereotasuna ere ezaugarri duen (batez ere bideoa eta antzerki baliabideak). *Hnuy illaren* egitura koreografikoa batez ere musika piezetan jartzen da agerian, horiek eszena bakoitza zedarrizten baitute argiztapenarekin batera (eszena bakoitzaren bukaeran argiztapena ilundu egiten da, dantza eta musika piezak mugarritzeko). Musikaren konposizioari dagokionez, ikuskizun honetarako aukeratu diren bertsiotz musikal gehienak Mikel Laboa musikariarenak dira, herrian oso errotuta dauden kantuak. Kantatuak diren hiru poemetatik bi Mikel Laboaren ahotsarekin erreproduzitzen dira, bertsiotz ezagunetan, eta beste poema ikuskizun honetarako musikatua izan da, «Propostas para a definição do exílio» poema, hain zuzen. Hain justu, Maria Berasarte kantari donostiarra da poema honetan oinarritutako fadoa kantatzen duena, musika estiloa poeman irudikatzen den kulturara doituz.

Modu honetan, ezaguna den tradizio musikal eta literario bat dantzatzen dute, kantu eta poema horien irakurketa berri bat eskaintzeko saiakera are gehiago nabarmentzen delarik. Kantu ezagunen erabilera —dantzarako edo emanaldirako konposatuak izan ordez— dantza modernoko musikaren erabilera gogorarazten du. Dantza herrikoi edo tradizionalan, jakina denez, musikak eta dantzak bat egiten dute, partitura zehatz bat errito dantza konkretu bati baitagokio. Hala ere, dantza modernoan ikuspuntu apurtzailea gailentzen da, eta menpekotasun honetaz askatzen da. Horretarako, batzuetan dantzarako propio sortuak izan ez diren kantuetara jotzen da (Colomé, 2007: 129). *Hnuy illa* ikuskizunean kodeen haustura bi norabideetan jartzen da martxan: alde batetik, kantu herrikoiak, dantzarekin zerikusirik ez dutenak, dantzatzen dira; eta bestetik, euskal dantza tradizionalaren elementu koreografiko eta mugimenduak txertatzen dira kantu herrikoi hori interpretatzeko. Horrela, dantza herrikoiek berezkoa duten musika eta dantzaren arteko bat-egitea zalantzan jartzen da, eta bai musika pieza eta baita mugimendu koreografikoak ere birkontestualizatzen dira.

3.2. Gorputz poesia: dantza eta poesia igarobidean

Ikuskizun honen trebetasunetako bat imajinario kolektibo hegemonikoa berrinterpretatu eta zalantzan jartzeko duen abilezian igartzen da, eraikitze prozesuan dauden (inter)subjektibitateen poetika baten proposamenean. Eta hain zuzen, poemen eta ahozko piezen dantzatzea eta gorputz interpretazioa oso eragingarriak suertatzen dira poemetan irudikatzen diren jarrera subjektibo eta diskurtsiboak auzitan jartzean.

Dantzaren berezitasuna batez ere bere gorputzasunean datza (Macias, 2009), eta horregatik, Zulai Maciasek dantza modernoaz

eta «del poder silencioso de la experiencia corporal»-az hitz egiten digu. Hala ere, dantza garaikidean gero eta proposamen koreografiko gehiagotan hartzen dute hitza eta ahotsa dantzariak. Ixiar Rozasek (2011) bere doktorego-tesian dantza garaikidearen hainbat koreografia aztertzen ditu. Dantzarien ahots eta adierazpen horren eszenaratzea goraldian dagoen esperimantazio modu berri bat dela erakusten du⁹, hain zuzen ere gorputzaren eta ahotsaren arteko bereizketa hori ezbaian jartzeko funtzioa duena. Rozasek (2011) bere analisisa koreografia esperimantalean oinarritzen du, Lepeckiren definizioa (2008) aintzat hartuz, ikuspuntu honetatik:

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)

Hnuy illa ikuskizunak ez dio zehatz-mehatz erantzuten koreografia esperimantalearen ereduari. Alde batetik, narrazioa ongi egituratua dagoelako. Gainera, dantzaren mugak koreografia esperimantale horietan baino definituagoak daude, eta ahozkoa diskurtsiboki egituratuta dago. Hala eta guztiz ere, hainbat diziplina artistikoren kodeak —eta baita dantza kode ezberdinak (tradiziozkoa eta modernoak)— batzen dituen heinean, koreografia honek Ixiar Rozasek aipatzen duen gogoeta hori sorrarazten du, gorputzak espazioan egiten duen idazkerarena.

Zulai Maciasek (2009: 25) adierazten duen moduan, dantzaren jarduerak bi alde ditu: batetik, diziplinara atxikitze botere indartsu batek gidatzen du; bestetik, sortzeko eta esperimantatzeko ahalmena dauka. Koreografia honetan elkarrekin hizketan eta aurrez aurre jartzen dira dantzaren bi potentzialtasun hauek, dantzak daukan «la posibilidad de desplazar los límites de la subjetividad normada y disciplinada» (Macias, 2009: 25) aktibatuta eta garatzeko, eta gorputzaren estereotipo nahiz arauetan arrakalak sortzeko¹⁰.

Hori dela eta, dantza tradizionalaren eta garaikidearen bat egiteak kode finkoen berrinterpretazioa sustatzen du. Enrique Ayerbek dioen moduan, «la danza folclórica es una poética gestual de la memoria de la cultura» (Ayerbe, 2001: 3). Hortaz, dantza tradizionalak imajinario kolektiboaren kode hegemonikoak irudikatu ohi dituzte, aldi berean kulturaren adierazpide erritualizatuenetakoak izaten direlarik, fosil kulturaletan bihurtzeko arriskuan egotera. Dantza horietan gorputz kodeak eta kode sexudunak betikitzen dira: janzkeretan, funtzioetan, jarreretan, eta abar. Hau da, dantza tradizionalak jarrera eta mugimendu arautuak eta estereotipatuak irudikatzen dituzte, gauzatzen dituenarentzat ere zentzurik ez dutenak. Hori dela eta, dantza tradizionalan ere sortzen dira sexualitatearen kontrolerako

OHARRAK

9 | Ixiar Rozasek (2011: 12) honela azaltzen du dantza garaikidean ahotsak duen funtzioa: «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 | Zulai Maciasek iritziz, dantza garaikideak badu «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).

espazioak (euskal dantza tradizionalen, ezagunak dira dantza batzuen debekuak eta ikusmolde generikoak, emakumeei zenbait dantza irudikatzea debekatzen dietenak).

Dantza tradizionala eta garaikidea batzean, Kukai-Tanttaka taldeek mugaldeko espazio bat sortu dute, non gorputz kode sexudun zenbaitek bat egiten duten. Ezarritako genero mugen hausturak ekintza performatibo berriak ahalbidetzen ditu: mugimenduen malgutasuna, taldekako koreografietako kokagune berriak, dantzarien arteko kontaktu fisikoa eta sentsualitatea edo erotismoa. Proposamen koreografikoak dantza tradizionalaren ezaugarri komunitario eta kolektiboa birpentsatu nahi du. Horretarako, nahiz eta dantzariak taldean eta zirkuluan dantzatzen duten (dantza tradizionalan bezala), batzuetan zirkuluaren posizio zurrun horretatik ateratzen dira, are noizbehinka bizkarra ere emanaz. Modu horretan, identitatearen eraikuntzaren ardatza den indar bikoitz hori birsortzen da (publikoa eta pribatua, erabateko elkarrizketan eta elkarreraginean, lekualdatzean). Izan ere, *Hnuy illa* ikuskizunaren ekarpen interesgarrienetako bat da Joseba Sarrionandiaren imajinario poetikoan proposatzen diren generoari eta sexualitateari buruzko diskurtsoak berrinterpretatzen direla. Eta generoaren eta sexualitatearen gaineko berrinterpretazio hori gorputzaren ekintza edo *performance*arekin bakarrik sortzen da. Hain zuzen, Sarrionandiaren imajinarioan gorputza kasik espazio huts bat da eta bere imajinario poetikoa gehiago ari da lurrari eta lurraldeari buruz.

Erbestearen gaia lantzean aipatu dugun bezala, proposamen koreografiko honek, erbeste politiko, geografiko eta existentziala jorratu ostean, erbeste sexual edota genero erbestea proposatzen ditu. Politikoa denetik sexuala denera egiten den lekualdatze horretan dantzaren eszenaratzearen garapen bat ere hautematen da. Lehendabiziko agerraldian, «Kiromantzidxa» poema errezitatzen denean, dantzariak adierazlea den subjektu poetikoa interpretatzen du. Baina subjektu poetikoaren eta subjektu koreografikoaren arteko korrelazio hori urruntzen eta desegiten doa ikuskizunean zehar. Hala, poemak dantza piezaren aurretik edo ondoren errezitatzen dira. Subjektu poetikoaren eta subjektu koreografikoaren arteko bereizte honek poemen interpretazio gero eta korporalagoa (eta, beraz, pertsonalagoa) dakar. «Propostas para a definição do exílio» poema da Joseba Sarrionandiaren imajinario poetikoaren interpretazio zabalduen eta herrikoienaren eta ikuskizun honek proposatzen duen berrinterpretazioaren arteko gontz moduan funtzionatzen duen poema.

Poema honetan dantzari batek dantza bat irudikatzen du bizikleta batekin, eta bitartean, pantaila batean, mugimenduan den errepide bat proiektatzen da, ibiltzen den bide bat. Beraz, dantzaren bidez poemak proposatzen duen igarobidean dagoen nortasun hori

irudikatzen da. Dantzaten den hurrengo pieza «Ez diren gauzak» poema da, oso modu pertsonalean interpretatua. Dantza hasi aurretik, *off*-eko ahots batek poemaren parte bat errezitatzen du, ikusezin bihurtu eta isiltzen diren gauzen existentziari erreferentzia egiten dion zati hori bakarrik. Hau da, lurralde ukatuei eta kartografia isilduei buruz ari den poemaren zatia ez da errezitatzen¹¹. Modu honetan, poema lurraldearekin lotutako interpretazioez edo interpretazio geografikoez gabetzen da, eta ikuspuntu berri batetik berrinterpretatzen da, generoaren ikuspegitik. Poemaren irakurketaren ostean, bi dantzarik dantza bat interpretatzen dute. *Aurreskuaren* ohiko pausoezin abiatzen dute dantza, eta tangoaren oihartzuna dakarten gorputz mugimendu eta pausoetarantz hurbilduz doaz, elkarrekin dantza eginez. Badirudi proposamen koreografikoak «Propostas para a definição do exílio» poemaren azken bi lerroak hartu («Exílio é se esconder num armário com medo de que alguém/ o abra e com medo de que ninguém o abra»¹²) eta erbestearen eta armairuaren irudia sexualitatearen diskurtsoetatik berrinterpretatzen dituela. Lurraldearen diskurtsoaren eta diskurtso sexualaren arteko elkarreragin honek *sexilioaren* kontzeptura garamatza (Guzmán, 1997).

Gainera, adierazgarria da aureskua eta tangoa bateratu izana, biak ala biak imajinario kolektiboaren parte izan arren konnotazio arras ezberdinak baitituzte. Aureskua ohorezko dantza bat da, eta tangoa sentsualitateari eta erotismoari lotutako dantza. Bi kode hauen arteko bat-egiteak interpretazio eta asoziazio berriak sortzen ditu, diskurtso hegemoniko eta finakoak deseraikitzen garamatzatenak nahitaez. Ildo honetatik, ohorezko dantza dantza sentsual bilakatzen da, bi dantzarien arteko konplizitatea sustatzen duena, bi gizonen arteko limurtze joko bat iradokitzen duten mugimendu eta keinuen bidez. Horrek, euskal dantza tradizionalaren kode erritualizatuak hausteaz gain, tangoaren kode sexualak ere urratzen ditu, azken hau, hein batean, pentsamendu heterosexualean gehien zabaldua dauden limurtzearen irudi eta dantzetako bat baita¹³. Aurretik, «Hegazti errariak» piezan, dagoeneko dantza iradokitzailerik bat eszenaratzen da, dantzari bikote baten (neska-mutilak) arteko erotismoari dei egiten diona. Bigarren planoan, ilunpetan, beste dantzari bikote bat dago, biak gizonetzkoak, musuka. Hortaz, kode heterosexual hegemonikoak iraultzen dituen jarrera hori bigarren planoan irudikatzen da ikuskizunaren hasieran, eta emanaldia aurrera doan heinean, lehen planora pasatzen da.

Eszena hauetan ikusten den moduan, ahots poetikoa eta subjektu poetikoa ez dira ez irudikatzen ezta hautematen ere batasun bat bezala, baina ezta indibidualki ere. Aldiz, ikuskizun koreografikoari esker, harrera kolektiboa da, eta pieza poetikoa gorputz-subjektu multzo baten bidez adierazi eta irudikatzen da. Arturo Casasek diskurtso liriko eta ez-lirikoaren artean egiten duen banaketatik

OHARRAK

11 | «Ez diren gauzak» olerkia batez ere geografia galduei buruz eta lurraldetasun ukatuari buruz ari da. Komikiaren bertsioan ongi ikus daitekeen bezala, lurraldea eta kartografia dira gai nagusiak.

12 | Identitate nomadaren eta igarobidean dauden generoen berrinterpretazio horrek, Sejo Carrascosaren «¿Qué es queer?» olerkia gogorarazi digu. Hain justu, Joseba Sarrionandiaren «Propostas para a definição de exílio» olerkiaren antzeko egitura dauka, eta honela hasten da: «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 amigas. [...]» (Carrascosa, 2005: 179).

13 | Gogora dezagun Argentinan *tango queer* mugimenduak tangoak irudikatu izan dituen kode heterosexual hegemoniko horien haustura aldarrikatzen duela.

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).

abiatuta¹⁴, baieztatu daiteke kritika literarioak Sarrionandiaren poesia diskurtso lirikoaren ikuspegitik interpretatu duela¹⁵, eta *Hnuy illa* ikuskizunak, aldiz, poemen beste interpretazio bat proposatu duela —diskurtso hegemonikoa zalantzan jarriz—, diskurtso ez-liriko horrengandik gertu dauden subjektibitate eta intersubjektibitate berriak sorraziz. Koreografiari eta bertan parte hartzen duten subjektibitateen deszentralizazioari esker, Sarrionandiaren poemak beste leku batetik berrinterpretatzen dira, eta diskurtso poetikoa jada ezin da interpretatu subjektu diskurtsiboaren autoirudikatze moduan, ezta orainari lotutako ahots esperientzial eta amaitu baten moduan ere (Casas, 2012: 23). Are gutxiago ahots gorpuzgabe gisa. Hain zuzen ere, poema piezaren irudikatze koreografikoak momenturo gorpuztasunera garamatza, Joseba Sarrionandiaren poemen azpian datzan haragizko subjektuari buruz galdetuz eta uneoro agertokian adierazten diren haragizko subjektuekin nahastuz.

Braidottik migratzailearen, erbestertuaren eta nomadaren artean ezberdintzeko beharra azpimarratzen du. Rosi Braidottiren arabera (2005: 216), «el exiliado marca la separación radical con el punto de partida y la imposibilidad de volver a este». Hau da Joseba Sarrionandiaren bizitzaren aurreko jarrera. Eta, Braidottiren ustez, nomadaren jarrera honela definitzen da:

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)

Beraz, poetaren bizitzako jarrerak erbestera bagaramatza ere, imaginario poetikoarekin egiten den berrinterpretazio eta birkontestualizazioak subjektibitate nomadaren potentzialtasunerantz garamatza. Honela, igarobideko egoera bat aipatzen da hitzerdika, beti bi ikusmolderen artean kokatzen dena: dantza tradizioaletik garaikidera, lirikotik ez-lirikora, ahots bakarretik hamaika ahotsetara, ahots gorpuzgabetik haragizko subjektuetara, heterosexualitatetik sexualitate transgenerikora... Espazio koreografiko honek gogora ekartzen dizkigu mugaldeko espazio dinamikoko horiek.

4. Poetika transgeneriko baterantz

Bai Zulai Maciasek (2009), bai Ixiar Rozasek (2011) nabarmentzen dute dantza erresistentziarako espazio bat izan daitekeela. Rozasek dioen moduan, «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). *Hnuy illa* ikuskizunean zehar egindako ibilbide motz honen ondoren,

OHARRAK

15 | Sarrionandiak, kartzelatik ihes egin ondoren, *Gartzelako poemak* argitaratu zuen, kolektibitate batera jotzera bultzatzen gaituen subjektu bat sortzen duen olerki liburua, kartzelan utzitako kideei behin eta berriz egindako aipamenekin azpimarratzen den moduan. Subjektu honek kolektibo izateko gogoia eta asmoa baditu ere, kritikak subjektu autobiografiko, desideologizatu eta deskontestualizatu gisa interpretatu du, esperientziaz gainezka dagoena, baina karga politikorik gabe (Kortazar, 1990; Kortazar, 1999; Aldekoa, 2004). Hau da, hitz poetikoak banakako subjektuaren eta bere banakako kezken adierazpen bezala interpretatzen dira, eta praktika poetiko horiek jarrera kolektibo batera eramateko duten ahalmena ukatzen da (euskal literatura kritikak Sarrionandiaren poesiaren irakurketa lirikoa proposatzen du).

agerikoa da bai *performance* poetikoaren¹⁶ bai dantza modernoaren erresistentziarako espazioak sortzeko potentzialtasuna aktibatzen dela ikuskizun honetan. Kukai-Tanttaka taldeen kultur ekimenek, dantza beste modu batez ager dadin testuinguru apropos bat eratzeaz gain, ikusleek dantza fenomeno artistiko ezberdin bat bezala jasotzea ahalbidetu dute, honekin batera ikusleek dantza tradizionalaren (eta bere erritu guztiaren) jarduerak auzitan jartzea erraztuz. Jardunbidearen modua aldatuz hautemateko gaitasun berri bat abiarazten da.

Ikusle moduan tarteko espazio potentzial batean kokatzen gaitu, gorputzaren eta ahotsaren artean, dantzaren eta poemaren artean, dantzariaren eta adierazlearen artean, adierazlearen eta poetaren artean. Kokaleku espazial horien guztien arteko (agertokitik hasita *off-eko* ahotserraino) eta hamaika subjektibitatearen arteko (poetatik hasita dantzariraino, bitartekariarengandik pasata) mugaldeko espazioaren eratzean ezegonkortzen dira gorputz identitate eta identitate linguistikoak, etengabeko eraikitze eta elkarriketan.

Rosi Braidottik dioten moduan (2005: 14), egungo kulturaren kezka nagusietako bat da «cómo representar las mutaciones, los cambios y las transformaciones». *Hnuy illa* ikuskizunean aldaketa horiek kode hegemonikoen nahasketarekin irudikatzen dira (dantza tradizionala, poesia lirikoa, musika herrikoa). Hain justu, batze horretan birkontestualizatu egiten dira, deszentratu eta ezegonkortu, kode autonomo gisa irudikatzen diren hierarkiak irauliz. Aldi berean, finkatutako generoen mugak urratzen dira (testu generoak, arte generoak, sexu generoak). Honela, subjektibitate nomada bat proposatzen da, mugimenduan eta igarobidean dauden gorputzetan hezuramaitzen dena. Subjektibitate honek, imajinario kolektiboa kode finkatu, erritualizatu eta fosilizatutzat pentsatzeari gain hartzen dio. Imajinario kolektibo gorpuzgabea ukatzen da eta imajinario kolektiboen gorpuztasunerantz doan poetika bat aurkezten da, honekin batera poetika transgeneriko bat iradokiz, nola genero artistikoak (eta kode hegemonikoak) hala gorputz kode eta kode sexualak zalantzan jartzen dituen.

OHARRAK

16 | Arturo Casasek eta Cornelia Gräbnerek (2011) zuzendutako *Performing Poetry* (2011) lanean *performance* poetikoaren azterketa eta teorizazioak egin dira, eta argi geratu da modalitate poetiko honek diskurtso poetiko hegemonikoetan edota jarrera instituzionalizatuagoetan arrakalak sortzeko ahalmena duela. «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).

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.