

AIMAR PÉREZ GALÍ, UNA RAÍZ DEL  
DESENCUENTRO ENTRE LA PRÁCTICA Y  
LA TEORÍA EN ARTE

AIMAR PÉREZ GALÍ, A ROOT OF THE  
DISAGREEMENT BETWEEN PRACTICE AND  
THEORY IN ART

**Alberto Díez Gómez**

**Resumen**

A través de uno de los escritos del bailarín Aimar Pérez Galí, se hace una introducción a la dualidad que existe en la tradición artística entre práctica y teoría; o entre pensamiento y arte. La manera en que se resuelven estas dualidades en el entorno cultural, nos lleva hasta una serie de conceptos que hablan de las condiciones de producción de los artistas y de la obra de arte; del lugar en el que colocamos el pensamiento con respecto a la disciplina; y aún la manera en que damos forma a ese pensamiento. Este planteamiento ayuda a entender el lugar de enunciación del artista y de alguna manera, dibuja las causas que dan lugar a las «políticas de la edición» Es decir: la adecuación del trabajo artístico a la demanda cultural. O lo que es lo mismo, su introducción en la dinámica de visualización.

**Palabras clave:** *arte, teoría arte, práctica arte, pensamiento, discurso, cultura.*

**Abstract**

Through the writings of the dancer Aimar Pérez Galí, the duality that exists in the artistic tradition between practice and theory or thought and art, are introduced. The way these dualities are solved in the cultural scene leads us to serial concepts that are about the production conditions of the artists and the work of art; the place where we situate the thought with regards to the discipline, and the way we give shape to that thought. This approach helps us to understand the place of the artist's enunciation and in one way, draws the causes that lead to <the publishing politics>, that is: the adaptation of the artistic work to the cultural demand just as its introduction in the dynamics of the visualization.

**Keywords:** *art, art theory, practice art, thought, speech, culture.*

## INTRODUCCIÓN

Como él mismo reconoce, Aimar Pérez Galí, además de bailarín es también pedagogo, coreógrafo, investigador y escritor. Es autor de *Sudando el discurso*, una pequeña auto-edición en castellano e inglés que pone sobre la mesa una cuestión profunda, y ya clásica, sobre la dicotomía teoría-práctica en el caso de la danza contemporánea y más concretamente en el caso del bailarín-sujeto-artístico. Esta dicotomía que subyace a lo largo del texto, pues es el punto de partida académico desde donde Pérez Galí llega a realizar este ejercicio, subyace a la vez, ya se puede decir con libertad, en todos los campos del arte contemporáneo.

En esta tarea de discernir o por el contrario unificar hasta confundir teoría y práctica, se encuentran una serie de conceptos que hablan de las condiciones de producción de los artistas y de la obra de arte; y sobre todo del lugar en el que colocamos el pensamiento con respecto a la disciplina o el oficio *cultural*; y aún la manera en que damos forma a ese pensamiento. La dificultad de esa tarea se encuentra en la manera de considerar las prácticas y las teorías del arte, la manera de desarrollarlas de forma igualitaria, de asimilarlas sin complejos ni acusaciones y sin que una someta a la otra; y aun sin que lo establecido por las nuevas formas de academicismo o de las propias prácticas del arte (producción, exposición, entre otras) influyan en esta relación. Es decir, sin que las nuevas formas derivadas del utilitarismo económico del saber inclinen la balanza hacia una de las partes.

*Sudando el discurso* se ideó como una conferencia performativa pensada para hablar y bailar un posicionamiento con respecto a la danza contemporánea. Pero primeramente fue una conferencia escrita, un texto, una escritura que daba cuenta de un proceso de pensamiento y teorización. La pieza se presentó ante un público donde Aimar Pérez Galí bailaba al tiempo que se escuchaba de su propia voz leer aquel primer momento de escritura a través de una grabación. Posteriormente el texto se publicó junto a un prólogo y una entrevista que es lo que podemos *tener* en cuanto a objeto de lo que allí se produjo. De este trabajo merece la pena resaltar al menos dos cuestiones: una muy compleja y profunda que se refiere a la defensa del bailarín o sujeto-artista como sujeto pensante, productor de discurso; y otra, referente a la manera en que la obra ha llegado a nuestras manos y que se trataría sin duda de una política de la edición.

## ESTADO. EL SUJETO-ARTÍSTICO SUBALTERNO.

Una de las cuestiones que atraviesan el discurso que Aimar Pérez Galí nos ofrece, es la *subalternidad* que se le supone a todo sujeto artístico y más gravemente a todo bailarín. La *subalternidad* es un estado histórico que afecta a la validez del discurso de estos sujetos, que le sitúan por debajo, humillado y sin posibilidad de darse a valer, con respecto a los discursos emitidos desde la autoridad. Autoridad que tanto está presente en otras disciplinas o metodologías, como en el propio campo del arte. Es decir la *subalternidad* es un problema de legitimación o de subordinación de la *palabra*, de unos discursos subjetivos, experienciales e infinitos en número y contenido; por otros de carácter general, humanístico, racional o científico. De esta manera queda a la deriva y sin palabra, sin voz ni voto, el sujeto subalterno; mudo y al margen del propio oficio, a la espera de la ejecución, de la interpretación. La cuestión última, a la que quiere responder el concepto de *subalternidad*, es si el bailarín, y por extensión el artista, puede hablar.

En palabras del propio autor:

Varios motivos me llevan a pensarme como sujeto subalterno en las artes contemporáneas: la falta de un discurso propio (académicamente legitimado); las cuestiones sobre el proceso de formación en el que se excluye cualquier posibilidad de expandir la idea del bailarín -maquina, cuerpo ejecutante- no pensante, acentuando su mudez; la tradición coreográfica conservadora que oprime al intérprete; el proceso de enmudecimiento por parte de los teóricos, académicos y críticos que se han apropiado de nuestra voz para generar el cuerpo textual legítimo de la danza (Pérez Galí, 2015:16-17)

Surge una cierta confusión o indeterminación cuando se habla de forma general de “sujeto artístico” y más cuando se le supone una situación de *subalternidad*, pues no está claro hasta dónde se es sujeto artístico ni quienes pueden encarnar esta definición de manera absoluta. Cuando, en *Sudando el discurso*, se juntan los términos “sujeto artístico” y “de *subalternidad*”; la cosa está clara, se está hablando originariamente del artista que practica el arte desde dentro del arte; del artista, si se quiere, hondo, que piensa y obra desde el mismo pensamiento artístico. Aquí podríamos establecer el punto más crítico de todo el texto. Y es que Aimar Pérez Galí apunta en estas líneas directamente a los agentes no artistas que conforman el campo del arte como los principales ejecutores y casi culpables de la *subalternidad* del artista.

Queda claro que de lo que partimos en este instante es de un sujeto cuya referencia es la propia práctica del arte. “Hace falta no ser teórico para poder hablar de estas cosas. Porque es desde la condición misma de practicar la danza desde donde hago este acto de escritura, reflexión y enunciación” y aún dice “Sudando el discurso que le es propio, se emancipa de un sistema de jerarquías artísticas que le ha ignorado, enmudecido y avergonzado a lo largo de la historia bajo la aparente admiración de lo que su cuerpo puede llegar a producir” (Pérez Galí, 2017:15). El sistema de jerarquías artísticas al que se refiere bebe del pensamiento humanístico-científico-racional que ha inundado el arte institucionalizado.

Esta es la posición que el autor adopta y que deja ver un conflicto profundo entre arte y pensamiento, o como se venía diciendo, entre práctica y teoría. En este sentido.

Es un enfrentamiento oscuro, del que muchos dirían que ni existe, pues en realidad parece estar bien asumido qué es cada cosa. Ciertamente oscuro por la delicadeza que tienen las palabras: *pensamiento* y *arte*, y la relación compleja que puede haber entre ellas; hasta tal punto que el conflicto existe dentro del propio campo del arte institucionalizado.

Con todo ello se podría hacer una mención al aporte filosófico de María Zambrano a propósito de este sentimiento de desdén y abandono hacia el *pensamiento* del arte. A lo largo de *Confesiones y Guías*<sup>1</sup> se esgrime la raíz de este asunto, abriéndose a la totalidad de la cultura occidental y de su historia. En esta serie de textos, M. Zambrano se centra en el estudio de los géneros de las Confesiones y de las Guías como instrumentos que a lo largo de la historia del pensamiento occidental han permitido desarrollar el pensamiento al margen de los grandes sistemas filosóficos; a la vez que se servían de otros sistemas de pensamiento marginados como la literatura, la poesía, el pensamiento creador o la sabiduría popular. Formas de pensamiento no sistemáticas, pero apegadas a la misma condición de Ser-humano.

*Confesiones y Guías* presentaban el perfecto equilibrio entre el Ser (la razón) y la vida (otras formas de saber) dejando a un lado el pensamiento puro-racional para mostrarse como prácticas para una *reforma de la vida*<sup>2</sup>. Es decir, para llevar el conocimiento y el pensamiento allí donde los sistemas de pensamiento racional no habían llegado, ni podían llegar. La diferencia que María Zambrano establecería entre los dos géneros radica en la voluntad del escritor: la Confesión como texto para la reforma de la vida del autor; y la Guía para la reforma de la vida del lector.

Así identifica María Zambrano esta humillación de la vida del hombre:

El drama de la cultura moderna ha sido la falta inicial de contacto entre la verdad de la razón y la vida. Porque toda vida es ante todo dispersión y confusión, y ante la verdad pura se siente humillada. Y toda verdad pura, racional y universal tiene que encantar a la vida; tiene que enamorarla. (Zambrano, 2011:40)

El hombre que no participaba en forma creadora en el esplendor de la cultura moderna sentíase sediento y al mismo tiempo humillado. Su sed se convertía en humillación. La humillación le llevaba al resentimiento. (...) Pero una de las causas (...) podría ser el abandono en que el hombre medio ha estado efectivamente por la cultura que ha sabido aplicar sus conocimientos para la técnica material, pero que no le ha dado «ideas vigentes», convicciones; que no ha sabido hacerle participar en su actividad creadora, hacerle creador también. (Zambrano, 2011:106)

Y añade: “Lo que causa la humillación es el sentirse abandonado, fuera de un orden” (Zambrano, 2011:51).

De esta manera encontramos que lo que Aimar Pérez Galí identifica como la humillación histórica del discurso del bailarín, es en realidad un asunto mucho más profundo y transversal. Se trata de la humillación de la vida por la razón; y del abandono y la separación de los géneros de pensamiento no sistemático, como es el arte, de la vida humana. Quizás esta perspectiva de María Zambrano amplíe los horizontes para comprender el origen y la magnitud de la *subalternidad*, que no solo se ha producido sobre el arte como espacio de sabiduría sino, y ya estamos en el límite de las competencias de este texto, sobre la mayoría de los espacios que conforman la vida y la hacen posible<sup>3</sup>: la sabiduría popular, la naturaleza, los cuidados, el hogar, otras culturas etc. Es todo un campo inmenso el que se ha dejado oculto para hacer visible y válida la punta del iceberg, una pequeña parte del Ser-humano.

1 Zambrano, M. (2011). *Confesiones y Guías*. Madrid, España: Editorial Eutelequia ensayo.

2 Reforma, transformación, revelación o conversión de la vida, así se refiere María Zambrano al proceso de equilibrio entre razón y vida. Un proceso que tiene como fin encontrar sustento para el ser humano.

3 Yayo Herrero, es una antropóloga, ingeniera, profesora y activista eco-feminista española. Es una de las investigadoras más influyentes en el ámbito eco-feminista y eco-socialista a nivel europeo. «Estamos viviendo un momento histórico en el que podría decirse que la economía, la política y la cultura le han declarado la guerra a la vida. Es decir, tenemos una economía, una política y también un modelo cultural hegemónico, el modelo cultural occidental, (...) que directamente se desarrolla junto a la economía y la política de espaldas a las bases materiales que sostienen la vida. (...) la eco-dependencia.»

## ACCIÓN. EL ASALTO A LA PALABRA.

Ante este estado de disputa ha resultado que un saber entero padece de subalternidad, una metodología, una perspectiva poética e incontable sobre la realidad del mundo. El quehacer artístico, la médula, una forma de existir que siquiera no cabe en las palabras. Y el sujeto, sí, pero en comunidad, en oficio. Aimar Pérez Galí lo va a localizar rápido debido a su profesión colectivizada. El sujeto subalterno será el bailarín como una identidad con pasado y presente.

La comunidad sudorosa es aquella que sudas cuando empapas la camiseta, esa red de agentes que se activan y te acompañan en tus movimientos (...) Sudar la camiseta es vincularse a esa comunidad sudorosa. Cada vez que un cuerpo baila se vincula con su comunidad, la activa, le da visibilidad. (...) podríamos afirmar que esa comunidad sudorosa (...) es una “comunitas”, una comunidad potencial, emergente en proceso de convertirse en eso que aún no es. Esta es precisamente la sensación que uno tiene al bailar, una sensación de ser muchos cuerpos en un solo cuerpo. (Pérez Galí, 2015:53-54)

Esa sensación de comunidad es inaudita en otros campos, como el de las artes plásticas y visuales (en algún momento habrá que dejar de llamarlas así) donde el individualismo, no solo en la lucha como colectivo sino en la sensación de identidad, está absolutamente incrustado. La lucha emancipadora que en *Sudando el discurso* se quiere emprender es colectiva aunque empieza por la individualidad del autor y la reivindicación del “yo soy artista” “yo soy bailarín”. ¿Cómo ocurre esto en el texto? Mediante la toma de la palabra, mediante el asalto a la palabra.

Efectivamente, Aimar Pérez Galí, reivindica el fin de la *subalternidad* del artista a través de la *toma de la palabra* como un movimiento emancipador, frente al histórico dominio del discurso de la danza por parte de una clase dominante: el discurso de la burguesía; el discurso del gusto. Lo que ocurre es que ese dominio del discurso hoy<sup>4</sup> está también a la espera y en la demanda de ese nuevo giro: la toma de la palabra del bailarín o del artista, la producción ensayística y de pensamiento; que no es precisamente emancipadora, en el sentido que pretende Aimar, sino que juega a la perpetuación de la *subalternidad* del sujeto-comunidad y aún a la subordinación del pensamiento a la palabra. Es decir, tomar la palabra, no es emancipador ni contra-sistémico por sí mismo. Es, por el contrario, lo que los sistemas académicos requieren; y más, a lo que los agentes que quieren alcanzar un cierto reconocimiento profesional, en el mundo del arte institucionalizado, se fuerzan.

Es la historia de uno mismo, cuando ya bien entrada la carrera universitaria que cursaba empiezo a fascinarme por los discursos culturales del arte y por aquellas prácticas artísticas que, empujadas por fuertes discursos teóricos, comenzaban a despegarse del objeto artístico y de la materialidad. Era un problema entre práctica y teoría porque yo, sobre todas las cosas, quería decir algo inteligible con lo que estaba haciendo, y la práctica artística no me lo permitía. Por otro lado la práctica artística, la producción de obra, estaba y está ligada a una fuerte justificación conceptual, una mediación que la fija a un contexto y en muchos casos la clasifica sin remedio en alguno de los nichos temáticos del arte. Yo quería reflexionar y pensar a través de la palabra y de la escritura. La manera en que la comunicación es más efectiva, aún con reservas, es a través del lenguaje común. Lo que no quiere decir que el pensamiento no se encuentre, o no se produzca, en la misma práctica del arte.

4 Hoy ya no podemos decir que la dominación del discurso esté en manos de la burguesía como tal, sino del capitalismo en general; pues no es una cuestión (solo) de gusto sino de cantidad.

Ahora ya no sé si aquello se produjo por una inquietud mía y un no encontrar asiento y resguardo, o porque las circunstancias que rodean al arte institucionalizado y europeo demandan una labor de pensamiento al uso: transcritos a la palabra y la escritura. El problema está en querer traspasar, como en una hoja de calco, el pensamiento que se produce en la experiencia del arte a los parámetros que exigen el pensamiento y la teoría en general. Cuando se habla de la *subordinación del pensamiento a la palabra* se quiere advertir de ese peligro en el que todo pensamiento para serlo debe tener la forma del lenguaje común y aun la forma culta del lenguaje común: el ensayo o el artículo. Esto es lo que hace por ejemplo la academia en el arte. A nivel institucional importa muy poco que uno esté desarrollando pensamiento en la creación artística, lo que se requiere es que se produzca, en el sentido más consumista del término, material cognoscitivo. Lo que se conoce como producción de conocimiento que no se basa ni en el *qué* ni *para qué* sino en el *cuánto*. Por eso decía que es un productivismo consumista.

Viendo todo este consabido panorama que rige hoy el marco de legitimación del discurso artístico, no se puede aceptar que «tomar la palabra» produzca el efecto de emancipación del discurso del arte<sup>5</sup>. Lo que sí ocurre es que «tomar la palabra» tiene otro significado metafórico que se refiere al empoderamiento del arte desde el arte; es decir, preservar y defender el arte como un lugar de pensamiento válido y generoso para el pensamiento humano en general. Pero este reducto de pensamiento, distinto, poético y experiencial, se ve entrampado en una situación que le es del todo adversa en el mundo en el que vivimos. Carece de comunicabilidad, no puede salir de su reducto con facilidad y ser mostrado y compartido en el mundo; y se ve necesitado de los canales de comunicación de la palabra y la escritura para poder formar parte de ese pensamiento humano general aprobado. Y esta situación podría estribar, por otro lado, en una falta general e histórica de pedagogía y sensibilidad en arte, e incluso en la propia idea que se tiene de qué es pensamiento y cómo se trasmite.

En el texto de Aimar se produce una *toma de la palabra* como si fuera un asalto, como convencido de que es el camino. Sin embargo, tomar la palabra requiere de algo más que de decir algo. *Sudando el discurso* no está dentro de la danza; habrá tenido que salir para poder entrar en la corriente de visibilización que se le exige. Este es el significativo ejercicio de política de la edición que Aimar ha llevado a cabo: la adecuación de un pensamiento que se produce dentro de lo artístico a la forma de lo académico; primero a la escritura y luego al libro publicado.

Todo cambiaría si se considerase la palabra y la escritura como medios propios y asumidos de la práctica del arte. O quizá, como en una utopía, si no hiciera falta ni escribir(lo).

*Sudando el discurso* nos dice que la danza, en su saber, es discurso. Un discurso aprendido y estudiado; que reside en una comunidad histórica, que se mueve en la tradición occidental; y transversal, en el sentido de comunidad. Pero «sudar el discurso» es también exteriorizarlo, eliminar su toxina para dejar un cuerpo puro que solo se relaciona consigo mismo y con lo que es capaz de producir. Una producción y una resignación de quedarse en el arte desde el arte. Es suficiente.

---

5 La emancipación del discurso del arte quizás no sea posible; pues el arte, en su sistema, se encuentra inmerso en unas relaciones de validación simbólica y monetaria que hacen que discorra a la par que el capitalismo. Yo no emplearía la palabra discurso para referirme a lo que se produce en arte. El discurso viene después, viene en el sistema del arte. Hablaría, más bien, de la emancipación del arte (del estado natural y generoso del arte) del discurso que se ejerce sobre el arte. Esto se sostiene mejor.

## ENSAYO. «MI CUERPO ES MI TESIS».

Así llegamos, como empujados por la fuerza de lo que supone tomar la palabra, a la esencia, y quizás a lo más provechoso, de este escrito: «mi cuerpo es mi tesis». Esta afirmación se aferra a ese otro significado metafórico que tiene «tomar la palabra». Más allá de constituir el ejercicio político de tener voz, de afirmarse como sujeto político, de otorgarse subjetividad política, todas ellas afirmadas por el propio autor; «mi cuerpo es mi tesis» se puede interpretar como una necesidad imperiosa de encerrarse en el propio quehacer artístico; defendiendo ante todo la práctica frente a la teoría. Pero la práctica de un modo general. No solo la práctica de la danza, el ejercicio, el ensayo físico, sino la práctica total y en todas sus formas del quehacer arte-danza; entre las que se encuentra quizá, el ensayo escritura. Es decir, postular desde la danza (el arte) frente al discurso. Es una manera de decir que no hay más tesis, ni más elaboración de pensamiento que una práctica artística integral.

Pero da la sensación de que el-cuerpo-que-es-la-tesis quiere tomar esta práctica, tomar sus riendas. Porque que, el cuerpo sea la tesis, significa que la práctica y la teoría conviven sin problemas y que, hasta la propia vida, puede entrar en algo tan serio y tan *a priori* de la razón como puede ser la tesis. Es una naturalización de la tesis y una puesta en valor de esas otras formas de pensamiento no sistemáticas; una unión entre cuerpo y mente; y entre naturaleza y Ser-humano.

## UNA POLÍTICA DE LA EDICIÓN.

Volvemos a donde empezamos, a hablar de las variaciones formales que *Sudando el discurso* ha tenido en su recorrido. A una política particular de la edición que sin duda, ha tenido que negociar con las razones expuestas en este texto. Es difícil definir con claridad y de forma absoluta los pasos que ha seguido el proceso de conformación de *Sudando el discurso*, sobre todo porque no existe de ello una forma única. En un principio nos encontramos con un proceso de pensamiento y escritura que conforma un texto exento con forma de conferencia o declaración. Después al texto-conferencia, se le suma una capa más: la grabación-voz; y luego otra más: la coreografía<sup>6</sup>, la conferencia bailada ante un público. Y finalmente el texto, solo el texto, ampliado por un prólogo y una entrevista que se materializa en una publicación en formato libro. En todos estos estadios la labor de edición, y yo diría: de edición del pensamiento, es evidente.

Metodología y forma son claves cuando se habla de política. Y no se puede hablar de política sin intencionalidad. En *Sudando el discurso*, en la totalidad de la obra, encuentran un punto común numerosas formas (o géneros podríamos volver a decir) comunes en nuestro ámbito del arte: texto, conferencia, danza, discurso, ensayo etc. en las que efectivamente, el pensamiento y la práctica andan implicadas y confusas. Se puede hablar ya de la edición del pensamiento en sus diferentes formas.

Formas que conforman una metodología clara de trabajo, más allá de la mayor o menor profundidad con la que se edita el pensamiento, y se le da una forma; es también, el fin con que se utiliza esa forma. Que una producción del pensamiento tome forma de conferencia es radicalmente distinto a que lo haga en forma de texto escrito. Y todo esto quiere decir más aun cuando, la producción entra como en una órbita en la sucesión de formas; y es todas y ninguna a la vez. Es decir, cuando *Sudando el discurso* es texto, es danza, es

6 El término coreografía (de la conferencia) puede connotar significados negativos para lo que Aimar Pérez Galí quiere decir desde la danza. Solo se quiere describir ese momento en el que la conferencia pasa a ser bailada.

libro y voz, todo a un tiempo. Se trata de la lógica que todos conocemos: emisor-mensaje-canal-receptor, que se hace necesaria en la cultura, me refiero al arte institucionalizado. Todo esto quiere decir que la forma que puede adquirir una producción, participa de una metodología hacia una política de la edición. Se decía anteriormente en este texto: camino hacia una adecuación. Salir del arte para entrar de lleno en la dinámica acelerada de hacerse-ver que se le exige tanto al sujeto-artista como a su producción.

Cuando se lee *Sudando el discurso* se tiene la sensación de que está inmerso en la contradicción. Se dirige obcecadamente a tomar el camino de lo legitimado, a llevar la propia práctica de la danza hasta ese lugar; mientras busca y reivindica con coraje su sitio como saber. Camina con toda decisión hacia el conflicto entre pensamiento y arte: el sometimiento de una por la otra. Efectivamente, el conflicto profundo entre pensamiento y arte es una cuestión de poder, una cuestión de enunciación que se sustenta sobre el quién y el cómo. Hacia aquí camina.

Es una cuestión de querer Ser. En este punto el discurso se torna lastre.

María Zambrano también resolvería esta cuestión del Ser en uno de sus breves artículos escritos a su regreso del exilio <sup>7</sup>. En él, vuelve a hacer patente la necesidad de un equilibrio entre el Ser y la Vida. Una actitud resignada, de existir-sin-prisa; que toma un significado especial al enfrentarlo a la figura del sujeto-artista y a la situación acelerada en que se encuentra la práctica artística.

Pero la noción de Naturaleza, tan griega, porque venía directamente de los dioses, se sustituyó en el pensamiento posracionalista el Ser sobre todo, el Ser y su angustia, el Ser y su aliento cortado, el Ser y, en algunos filósofos, la Vida. Pero sucede a mi entender que entre el Ser y la Vida ha habido entrecruzamiento no siempre feliz.

(...) Hay que estar muy dueño de sí, y sobre todo, no haber sobrepuesto el Ser a la Vida ni la Vida al Ser y, menos aún, a la existencia.

(...) hay personas que han existido (...) precisamente así, combinando alquímicamente, con extremada precisión, el Ser y la Vida, el corazón y el pensamiento, la fiesta y el dolor.

He ahí la armonía. Y la armonía está hecha casi siempre en la humana vida, de renuncia, de renunciar a algo, de tener el valor de renunciar de verdad, sin decirlo, sin darlo a entender. (...)

Quedó, pues, alguien que puedo morir felizmente. Morir como un ser natural que ha vencido el ansia de existir, que ha tenido escondida su vocación, sin decirlo, que ha cumplido con la vida, inclusive con la circunstancia terrible que se le ha dado a su ser. (Zambrano, 2009:145-146)

Poniendo estas líneas en relación con lo dicho en este artículo, se clarifica la necesidad de poner en valor la práctica artística, o al menos, la actitud de una vida en el arte, de equilibrar su situación evitando concedérselo todo al imperativo cultural y de poder. También sus espejismos. Se trata de una naturalización del arte.

<sup>7</sup> Zambrano, M (2009). *El dios oscuro del verano*, en: Las palabras del regreso. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

**Bibliografía:**

**Herrero, Y.** (2017). Los feminismos ante la crisis socioecológica. Barcelona, MACBA, *Políticas y sujetos insostenibles - Petróleo (3ª sesión)*. Recuperado de <http://www.macba.cat/es/video-yayo-herrero-petroleo>

**Pérez Galí, A.** (2015). *Sudando el discurso*. Barcelona, Cataluña: autoedición.

**Zambrano, M.** (2011). *Confesiones y Guías*. Madrid, España: Editorial Eutelequia ensayo.

**Zambrano, M.** (2009). *Las palabras del regreso*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

