

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición

56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE

IAE

Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



centro cultural
MANIZALES



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

6^{to}

CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

MESA 1

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM



FITM
Edición
56



Erotismo y violencia en la danza El Descueve como memoria afectiva de estados represivos

Dulcinea Segura

Resumen

El artículo plantea un análisis de los afectos en las obras de danza El Descueve (1990-2006), teniendo en cuenta cómo se expresan las relaciones humanas que el propio grupo indaga en sus creaciones. Nos focalizamos en el uso del cuerpo desnudo, parcial o totalmente, y su gestualidad, a partir de observar la relación de tensión que mantienen el erotismo y la violencia en las escenas.

Tomamos la perspectiva teórica de las emociones planteada por Sara Ahmed (2015) entendiendo que las emociones son corporales y que es desde los cuerpos de la danza que se expresa su visión de las relaciones humanas afirmando un posicionamiento político que podríamos pensar identitario del grupo y en el que los ecos de la historia reciente y aún latente en Argentina, hace cuerpo en las relaciones afectivas que proponen.

Por otro lado, es a partir de aquello emocionalmente significativo que algunos eventos dejan huella firme en la memoria, que también es corporal y afectiva. En ese sentido las emociones, el cuerpo y la memoria se entrelazan construyendo identidad.

Finalmente, nos preguntamos si las escenas seleccionadas de las obras podrían pensarse como una denuncia inconsciente sobre la obscenidad de la política neoliberal que se puso en práctica en la época de representación de la obra, o si las

¹ Icónico grupo de la escena de la danza independiente de Buenos Aires conformado por Ana Frenkel, Mayra Bonard, María Ucedo, Gabriela Barberio y Carlos Casella.



acciones violentas que se observan en las coreografías son producto de la expulsión de emociones reprimidas durante la última dictadura.

Presentación

Entendemos que las obras de danza constituyen marcas materiales que también enuncian, conservan y transmiten determinados acontecimientos, como señala Groppo (2002). Toda creación coreográfica dialoga con su tiempo. Desde su lugar de enunciación, los cuerpos proponen y cuestionan modos de ser y estar en el mundo; crean desde un imaginario propio atravesado por el contexto histórico. El arte simboliza y el cuerpo metaboliza a través de las imágenes, incluso antes de ser consciente de aquello que está expresando.

Por otro lado, coincidimos con el psicólogo y biofísico médico Peter Levine (2018) en que la memoria no es algo fijo, concreto y determinado, sino que requiere de un trabajo de reconstrucción permanente. Para el autor la memoria es más bien efímera y variable, y depende de la interpretación e imaginación de cada persona, por lo que la compara con un castillo de naipes que puede desmoronarse en cualquier momento.

Si pensamos en esa fragilidad de la memoria, podemos entender la importancia de recuperar artes tan efímeros como la danza, cuyas obras alojan múltiples simbolismos aún no metabolizados, pero expresados por el conocimiento intuitivo del cuerpo.

El autor afirma, apoyado en algunas investigaciones, que la memoria es “un proceso reconstructivo que continuamente selecciona, añade, borra, reorganiza y actualiza información” (2018:31), así como arguye, en su estudio sobre el trauma, que las sensaciones y el ánimo determinan cómo recordamos porque estructuran la relación que tenemos con los recuerdos. Es decir que existe un procedimiento temporal afectivo.

De todo esto podemos inferir que hay una relación indisoluble entre la memoria y el tiempo. La memoria es una permanente tensión entre el recuerdo y el olvido, lo que queda atrás en el tiempo y lo que se hace presente (Ricœur, 2012), y en este sentido, lo que necesitamos mantener vivo como constitutivo de nuestra historia. Son quienes detentan el poder político quienes establecen cuáles sucesos del pasado requieren ser honrados y establecen fechas aniversario, monumentos, placas.

Pero es el arte el que deja las huellas que nos recuerdan esos hechos cruciales de la vida que son constitutivos de la historia y la identidad de un pueblo o colectivo, que no están en las fechas determinadas por el poder.

Retomando a Levine podemos decir que aquello que hace a nuestra memoria está íntimamente ligado con nuestras sensaciones y emociones, con los afectos. Que la propia historia, en tanto tiempo vivido en relación con los recuerdos, también va a estar bajo la órbita afectiva, y que incluso la identidad, ligada a la memoria y a la historia, está entrelazada al mundo afectivo a partir de aquello que haya sido significativo y constitutivo de cada persona. “Los recuerdos forman los cimientos de nuestra identidad”, dice Levine (Pág. 33), porque nos ayudan a dar contexto, a encontrar el camino en la vida.

Entendemos que las obras de danza son archivo de esa memoria corporal vinculada a un contexto con el que se relacionan afectivamente, en tanto el cuerpo es afectado por los sucesos de la realidad. Las danzas escénicas de un período histórico pueden pensarse como parte de la identidad de ese momento sociopolítico, cultural y afectivo.

Es en ese sentido que analizamos las creaciones del grupo El Descueve con la intención de desentrañar las emociones y afectos que proponen esos cuerpos al preguntarse por las relaciones humanas.



El contexto

La realidad en la que se inscribe una creación (el clima político y cultural, la información que circula, la afectación que produce, el ánimo de época) presenta características que afectan a las condiciones de producción de los y las artistas.

Para las creaciones de El Descueve, queremos pensar el contexto en un sentido amplio, porque el período en el que realizan las obras está tensionado por la etapa inmediatamente anterior de la dictadura.

El Descueve se conforma en el año 1990, década en la que circulan las obras y plena escena de la post dictadura²(Dubatti, 2010). Una etapa en la que había mucha necesidad de expresar y, de alguna manera, dar cauce a la violencia ejercida por la represión de la dictadura cívica, militar y eclesiástica finalizada la década anterior en que la población sufrió la violencia de las persecuciones y la tortura, las desapariciones, la violencia del silencio, del ‘algo habrán hecho’, del sometimiento social, de las prohibiciones, de la censura. Una violencia ejercida en los colegios y en las calles, que se ensañó especialmente con la juventud, fuera militante o no. Una violencia que el cuerpo retiene y acumula, que es reprimida y que puede estallar en manifestaciones públicas y masivas como el fútbol, o sublimarse a través del arte (sea cine, pintura, música, teatro o danza).

A fines de 1983, con el retorno de la democracia, da inicio otra etapa en la que se vivió la efervescencia que implicaba volver a respirar en un ambiente de libertad y respeto de los derechos humanos, además de la recuperación de los espacios públicos: una calle que se vio repleta de diferentes manifestaciones culturales.

² Se trata del segundo período de la postdictadura: “un segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y Fernando de la Rúa), caracterizado por la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, el auge de la globalización, la crisis de la izquierda y la pauperización de las políticas culturales estatales y el surgimiento de la resistencia como valor.” (Dubatti,2010:25)

Pero la década de 1990, dio inicio a otro período político y económico que implicó muchas pérdidas en diferentes ámbitos, además de la despolitización de la juventud que con el retorno de la democracia había vuelto a levantar banderas sociales.

Las políticas restrictivas que se impusieron durante el neoliberalismo de los años 1990, a través de la represión a la población, ejercieron un grado de violencia que atentó contra la libertad humana y buscó la paralización e inmovilización social, así como la destrucción de la cultura. De esta manera, se rompieron lazos y desligaron los vínculos que sostienen el entramado sociocultural de la población. Se volvió a vivir un período oscuro en democracia, de empobrecimiento, crisis y vaciamiento cultural.

En ese momento nace El Descueve, un grupo vinculado a otros como La organización negra, cuyas propuestas contestatarias generaban una relación directa e incluso incómoda con el público, haciendo del espacio público un escenario de batalla.

Los integrantes de El Descueve iniciaron sus danzas en espacios del 'under' de la ciudad como Cemento, relacionándose con el ambiente de resistencia escénica. Sus creaciones mostraban los vínculos complejos en las relaciones humanas, a través de acciones (en su mayoría violentas) como empujar, golpear, pellizcar, correr (¿huir?), rodar, hundir los dedos y manipular otro cuerpo, caminar sobre otros, o mostrar desnudos desprovistos de erotismo y sensualidad, con acciones totalmente desculturizadas.

Estas apreciaciones respecto a las escenas surgen del análisis de las obras así como del relevamiento crítico por parte de los medios que cubrieron las presentaciones del grupo en su momento.

Nos proponemos describir algunas escenas y exponer algunas referencias críticas que tuvieron para poder reflexionar sobre el mundo afectivo que proponen las obras, y preguntarnos por el vínculo que mantienen estas creaciones en las que los



cuerpos generan en el público sensaciones abrumadoras, con el contexto y poder pensar sobre el entramado que establecen la memoria, la historia, la identidad y los afectos.

La violencia del desnudo en las obras

Criatura (1990) es la primera obra del grupo. El desnudo de esta obra aparece en una escena en la que vemos a una mujer (Ana Frenkel) con una especie de camisón blanco que se sacude sentada en el piso con movimientos espasmódicos del tronco. En un momento llega un hombre (Carlos Casella) vestido de traje que la empuja y la hace rodar hasta que finalmente le quita el vestido y la deja completamente desnuda. Entonces comienza a alzarla, a colocarla sobre sus hombros, a moverla sin resistencia de la mujer, como si fuera un muñeco de trapo. Ella parece anestesiada, con el cuerpo flojo, sin reacción, carente de sensualidad. A pesar de que Casella la mueve con sumo cuidado, trata al cuerpo de la mujer como un objeto y es allí donde se ejerce la violencia.

En otra escena vemos a Frenkel que camina desnuda en medio del grupo que se mueve como si no existiera. Es completamente ignorada por los demás que corren, giran como derviches, ruedan por el suelo, se chocan o empujan, realizando las acciones sin dar cuenta de ese cuerpo desnudo que anda a tientas por el espacio. ¿Qué significa este cuerpo desnudo, desvalido, ignorado por todos? ¿Es una alusión a la fragilidad, a la vulnerabilidad del cuerpo humano, ya que no hay erotismo en la desnudez que proponen? ¿Se puede pensar como una acción que violenta al público? ¿Se trata de una provocación? Si se pone en diálogo con el contexto anterior, ¿es posible ver a esta mujer desnuda, caminando a tientas, sin que nadie la mire, y pensar en las desapariciones de la dictadura? En ese sentido, ¿qué produce esa acción en el espectador: intriga, inquietud, erotismo, violencia, rechazo? ¿Qué memorias portan esos cuerpos si buscan una provocación?

En *La fortuna* (1991), la obra siguiente, se reiteran algunas cuestiones de la obra anterior. Vemos cuerpos que se empujan, corren, caen, se amenazan. Esta vez son dos mujeres las que aparecen con el torso desnudo, totalmente inexpresivas, manejadas como marionetas por otras dos personas que van vestidas de negro. La forma en la que son manejados los cuerpos recuerda el personaje de Ana Frenkel en *Criatura*. Los manipuladores hunden sus manos en las costillas desnudas, doblan los torsos hacia adelante o hacia atrás, invierten la verticalidad del cuerpo como si exploraran al extremo todas las posibilidades de la movilidad. Estas acciones son operaciones que se ejercen sobre el otro invadiendo y manipulando el cuerpo como si se tratara de objetos.

La prensa de la época observa en el trabajo corporal de El Descueve una vinculación fuerte con las emociones: “los jóvenes de El Descueve logran romper con las convencionales prevenciones en torno al cuerpo humano, trabajan el contacto (línea dancística que busca el piso) y ensamblan estrechamente lo físico con lo emocional” (Bruno, 1992). El periodista Pablo Zunino (1992) comenta en una crítica respecto a ambas obras: “Los ecos conflictivos de las relaciones humanas suenan con claridad en la violencia de los cuerpos. La lucha por el espacio (afectivo o cualquier otro) es cruel y parece que nunca -nunca- hay lugar suficiente para todos”.

Los medios de comunicación que cubren las propuestas señalan la violencia como algo que causa impacto y se refieren al riesgo que suscitan las acciones de los cuerpos en las obras como esa “manera de representar la violencia en escena [que] siempre genera una ilusión de caos, de desborde y de gran riesgo físico” (Espinosa, 2001).

En general describen los movimientos que se observan en las coreografías como “de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Soto, 1993), o hablan sobre los bailarines señalando que se mueven “como si fueran de goma. Saltan,



ruedan, se entrelazan produciendo extrañas y armónicas formas. Gritan, se ríen, lloran, expresan pena, ira, alegría, hartazgo” (Walger, 1992).

Respecto a estas primeras obras del grupo (Criatura y La fortuna), una nota de un diario de Córdoba da cuenta de las expresiones que los jóvenes intérpretes transmiten como algo carente de disfrute mientras, al mismo tiempo, las vincula con el contexto social:

No ofrecen un momento que compense tanta densidad, algún escape, una alternativa de abrirse hacia la sensación del disfrute y el placer del ser humano, que también las tiene (...) Esta es la visión del mundo que ellos, jóvenes entre 20 y 24 años, tienen. Conflictiva, tensa, fuerte. Y esta es la que ofrecen hoy, aquí, fines del siglo XX, en un país conflictivo y tenso. (Bruno, 1992)

En Corazones maduros (1993), aunque no aparece la figura del desnudo como en las anteriores, también se alude a la violencia en escena y a algo en consonancia con el tiempo abrumador que viven los jóvenes intérpretes. Como afirma Cecilia Hopkins “la violencia se impone como tema vertebrador del conjunto de escenas que propone el espectáculo, aun cuando lleven el sello de la estilización” (1994).

En un análisis de las obras siguientes, Todos contentos (1998) y Hermosura (2000), se apunta que en El Descueve el cuerpo en movimiento “es pulsado al extremo en pos de encontrar una poética en la que el espectador se identifique, en consonancia con el tiempo abrumador que le toca vivir” (Carrión, 2012).

En Todos contentos vuelve a aparecer el cuerpo desnudo parcial y totalmente. Con parcialmente nos referimos a la escena conocida como “la

chancha³ que interpreta Mayra Bonard. Allí vemos a la bailarina vestida con una falda y atada a una silla desde la que mira alrededor mientras comienza a emitir sonidos como si fuera una cerda. Luego se suelta de la atadura y se restriega por el suelo golpeando su cuerpo contra él y cualquier otra superficie. Lo impactante de esta escena es que en un momento invierte su cuerpo y el público descubre que no tiene ropa interior y puede ver sus genitales, lo que sorprende al espectador.


En una nota leemos la siguiente descripción: “una joven mujer avanza paulatinamente en una metamorfosis que la convierte en cerdo, mugriento y desaforado, hostil y exasperante” (Capalbo, 1999). Mientras en una entrevista que se refiere a la corporalidad de Bonard como una “mujer/animal” que “transita un estado de excitación y exacerbación corporal” (Propato, s.f.), Bonard expresa cuál era su intención:

La idea era comunicar algo sexual pero desde un lugar que violentara y encarara al espectador (...). Esta mujer animalizada está muy caliente, pero es una chancha insatisfecha que no sabe para dónde ir, qué buscar, que todo le da lo mismo: la tierra, el palo, la pared, el público. Busca un lugar donde sentir, con quien sentir, pero no lo encuentra. (Propato, s.f.)

En otra escena María Ucedo está desnuda subida a un poste que Carlos Casella intenta derribar con un hacha. Es una escena a la que Bonard se refiere como una pareja que “está jugando a la incomunicación” (Propato, s.f.), pero que para otras miradas era claramente violenta o al menos, con una carga de agresión que resultaba inquietante. Así Fontana (1998) señala que “el hombre hostiga a una mujer trepada a un poste de madera”, o Capalbo se refiere a “un

³ Incluso un medio tituló una entrevista a Bonard como “Mayra, mujer chancha” (Propato, s/f)





personaje audazmente encaramado en lo alto de un poste que se está hachando para ser derribado, [que] incitan a pensar el disgusto y la incomodidad de la experiencia psicosocial en un sentido simbólico” (1999). Palabras que aluden claramente a los niveles de violencia de la escena.

Todos los desnudos señalados carecen de la sensualidad del erotismo cuya definición es “lo que excita el placer sexual”, según la Real Academia Española. En este caso la desnudez se muestra vacía de sensualidad, por lo que no hay excitación de la libido, sino que aparecen rasgos de violencia vinculados al cuerpo desnudo, vaciado de humanidad y su manipulación objetal.

Podemos preguntarnos qué trama subyace en la violencia de esas acciones. ¿Podría acaso tratarse de una denuncia de la manipulación de los cuerpos del poder dictatorial? ¿Es este acto una liberación del control que tuvieron? Como expresa Sandra Lorenzano en un artículo sobre el erotismo político, las dictaduras ejercen “un control absoluto sobre la sociedad, imponiendo a los cuerpos la marca de su presencia” (1998:144).

Entendemos que sus danzas expulsan también la violencia del silencio social introyectado en los cuerpos, en la cotidianeidad de cada día bajo el poder de la dictadura que se encargó de disciplinar y normalizar los cuerpos, porque la danza “puede absorber y retener los efectos del poder político, así como resistir, en el mismo gesto, esos efectos que parece incorporar” (Franko, 2019: 207), y en estas coreografías observamos la violencia como resistencia.

Ahora bien, ¿cuáles son las emociones que anidan detrás de los actos violentos?

Las emociones de la violencia


En *La política cultural de las emociones* de Sarah Ahmed (2015), desarrolla una mirada sobre la circulación de las emociones entre cuerpos en la que va a decir que las emociones son relacionales y no deberían considerarse estados psicológicos sino prácticas culturales y sociales que se estructuran a través de circuitos afectivos. Basándose en la relación entre las emociones, el lenguaje y los cuerpos, la autora estudia distintos estados emocionales a partir del análisis de la emocionalidad de los textos, observando que las emociones que son nombradas en los actos del habla implican sensaciones.

Sostenemos que las emociones son corporales y es el cuerpo el protagonista de la circulación emocional entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público. Dicho esto, observamos la corporalidad de las obras de El Descueve para tratar de entender cuál es la emoción que anida detrás de la violencia.

La OPS define la violencia como “el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (OPS, 2002). No se trata directamente de una emoción sino de una acción motivada por una emoción. Tanto la ira como el miedo pueden violentar o generar violencia.

Consideramos que el terror instalado por la dictadura a través de la represión y el miedo ejercidos sobre la población, generan violencia. El cuerpo que teme se contrae y reduce su espacio de acción como si el mundo presionara contra la superficie corporal. Tal como señala Ahmed “el cuerpo se encoge y retira del mundo con el deseo de evitar el objeto de miedo. El miedo involucra el encogimiento del cuerpo; restringe la movilidad del cuerpo precisamente desde el momento en que parece preparar al cuerpo para la huida” (2015:115). Esos cuerpos reprimidos retienen su miedo y eso los violenta. “El miedo al “mundo” como el escenario de un daño futuro





funciona como una forma de violencia en el presente, que encoge los cuerpos y los coloca en un estado de temerosidad" (Ahmed, 2015:117).

Tal vez sea ese temor que ajusta al cuerpo es el que se libera y arroja toda su violencia en estas danzas, que también buscan movilizar al espectador. "Uno es como un político: quiere modificar la realidad de la gente, abriendo lugares sensibles que, por ahí, no tienen en cuenta en su vida", afirmaba Ana Frenkel en una entrevista (Schanton, 1999).

Las coreografías como marcas de una memoria corporal, afectiva e identitaria de un contexto, están allí para traer al presente parte de la historia también afectiva y corporal del país, más allá de la conciencia que pueda tener el público o los mismos intérpretes. Funciona a través de otros canales que repercuten en las emociones y en el cuerpo, que dialogan con un contexto sociocultural compartido en el que los ecos de la dictadura se oyen en la política neoliberal del momento, y quizás pueden dar lugar a micro transformaciones políticas en el público.

Como expone el investigador Jorge Dubatti (2010):

El teatro argentino de la postdictadura no sólo es resistencia: también resiliencia, capacidad de construir en la adversidad. Genera sentido con la falta de sentido, obtiene riqueza de la pobreza, encuentra productividad en el dolor, transforma la precariedad en potencia estética e ideológica. Los teatristas de la postdictadura han sabido encontrar los mecanismos para transformar la fragilización, la pobreza y la violencia en opciones creativas" (Pág.21).

Nos preguntamos a modo de cierre: ¿El arte coreográfico puede hacer que la violencia como hecho estético transforme la pulsión de muerte de todo acto represivo en pulsión erótica plena de deseo?

Referencias

Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*. UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género

Bruno, M. (1992) *Contundente lenguaje de hoy, La voz del interior*.

Capalbo, A. (1999), Escenas proteicas, *El menú* 69, febrero 1999.

Carrión, A. (2012), El Descueve: el cuerpo sin límites como clave para la interpretación teatral, *Telón de Fondo*, N° 15, Julio de 2012.

Dubatti, J. (2010), El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad, *RACO, Revistes Catalanes Amb Accés Obert*.

<http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/229319/327858>


Espinosa, P. (2001), Urbanos y primitivos, *Funámbulos*, Año 4 N°13, diciembre/ febrero 2001.

Fontana, J. (1998), Animalidad y vigor dramático. Una obra de danza 'salvaje' desafía los comportamientos culturales, *La Prensa*, 2 de mayo de 1998.

Franko, Mark (2019) *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Miño y Dávila.

Groppo, B. (2002), Las políticas de la memoria, *Revista Sociohistórica*, N° 11-12, 187-198.





Hopkins, C. (1994) *La última de El Descueve. Pez fuera del agua*, *Página 12*, Mayo 1994.

Levine, P. (2018) *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Eleftheria

Lorenzano, S. (1998) *Cuerpos que se escriben: por un erotismo político*.
<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7383>

Propato, C. (S/F) *Mayra, mujer chancha* (sin datos de publicación, material cedido por la intérprete Mayra Bonard).

Ricœur, P. (2012). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica

Schanton, P. (1999) *El teatro no fue hecho para aburrir. El Descueve explica por qué Todos contentos es un oasis en el cartel under del verano*, en *Suplemento joven del diario Clarín*, 12 de febrero de 1999.

Soto, M. (1993) *El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo*, *Ámbito financiero*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1993.

Walger, S. (1992), *Sucedió en el barrio, La maga*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1992.

Zunino, P. (1992), *Dos miradas sobre el amor en La Movidita 6*, *La Nación Espectáculos*, Buenos Aires, 27/5/1992.

CUERPOS(DE LA)CIUDAD: entre poéticas y pedagogías disidentes


Vinícius da Silva Lírio¹

Este trabajo es una cartografía. Una inversión para organizar un pensamiento en escritura. Algo que nace de muchas experiencias, imágenes, cruces y derivas, que se (re)modulan y desencadenan, aquí y más allá de este texto, creaciones, relaciones e interacciones en el aquí-y-ahora, que son, por tanto, provisionales. Como lo son las líneas que traigo aquí, aventurándome una vez más en el arte de cartografiar.

Esto es un estudio que parte del proyecto de investigación "Poéticas y pedagogías (in)surgentes: composiciones escénicas y otras prácticas expandidas, des y decoloniales", coordinado por el autor. Aquí, iniciamos el mapeo y una discusión sobre las relaciones entre posibilidades y potencialidades de crear agenciamientos múltiples entre cuerpos y sus corporeidades en creaciones escénicas expandidas, involucrando performance, composiciones urbanas, poéticas híbridas, procesos artísticos y pedagógicos des y decoloniales.

¹ Profesor de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), en los cursos de Licenciatura en Teatro, Pedagogía y en el Máster Profesional en Educación y Docencia. Es Doctor y Máster en Artes Escénicas. Graduado en Licenciatura en Teatro. Además, es director, actor y performer. Realizó una Pasantía Postdoctoral en UNICAMP, junto al Núcleo Interdisciplinario de Investigaciones Teatrales - LUME. Autor de los libros *Bença às Teatralidades Híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum* (2014), *Cartografia de Poéticas Híbridas: entre rastros de encenações à margem* (2019) y *Criar, performar, cartografar: poéticas, pedagogias e outras práticas indisciplinadas do teatro e da arte* (2020)






Para ello, inicialmente se toman los rastros del proceso creativo del proyecto de extensión "Cuerpos(de la)ciudad", desarrollado en el contexto de la Universidad Federal de Minas Gerais, en la ciudad de Belo Horizonte - MG - Brasil. En él, se realizaron acciones de inmersión en la ciudad, a través de programas performativos y de derivas, con el objetivo de mapear qué cuerpos habitan y animan ese lugar y cómo lo hacen.

Con la comprensión de los cuerpos como entre-lugares de aperturas e intercambios, y, por lo tanto, relacionales, se investigó la potencia dramática de esos cuerpos y de esos arreglos escénicos, en el sentido de experimentar y reflexionar sobre las corporeidades en el mundo.

En este sentido, junto a esta propuesta, se han estado desarrollando estudios que tienen como dispositivo crear provocaciones a otros encuentros, otras poéticas, otras pedagogías, relacionales, comprometidas, des y decoloniales, disidentes.

Cuerpos(de la)ciudad: proyecto y creación entre paseos



"Cuerpos(de la)ciudad" fue un proyecto de extensión desarrollado en el contexto de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) en 2018, en la ciudad de Belo Horizonte-MG-Brasil. Este proyecto, bajo mi coordinación, involucró a un grupo de actores/*performers* y otros artistas, incluyendo profesores, estudiantes y graduados de la UFMG y otras instituciones, así como artistas locales.

Se realizó una investigación poética y estética basada en la relación transversal entre cuerpo/corporeidad, performance y composición urbana, considerando los rasgos de lo que se entiende como poética híbrida, algo que, en mis estudios, he mapeado y entendido como creaciones en las que se da "[...] la

articulación entre los múltiples enunciadores del discurso escénico, que multifuncionan autónomamente; [...] el desdibujamiento de las fronteras entre expresiones artísticas y manifestaciones culturales espectaculares"² (Lírio, 2019, p. 19).



Estas, a su vez, rompen con las segmentaciones y dicotomías convencionales entre el actor/actriz, el bailarín y el intérprete; entre el teatro y/o la danza y la performance y la composición urbana y/u otras manifestaciones culturales espectaculares, entre el arte y la vida. A partir de experiencias e inquietudes polifacéticas, se creará una poética marcada por los desplazamientos, los tránsitos, las (de)territorializaciones y las dinámicas que ello implica.

A lo largo del camino, se han cartografiado articulaciones e inscripciones entre cuerpos y espacios urbanos, en cruces mutuos entre flujos y enunciaciones que integran e integran estos lugares. Las acciones desarrolladas se articularon en un proceso que buscó ampliar, conceptual y procedimentalmente, programas creativos dirigidos a la escena contemporánea, y así potenciar las experiencias estéticas de la comunidad local en propuestas que encontraron eco y justificación teórico-práctica en perspectivas como las abrazadas en lo que se entiende como "performatividad escénica" y "teatro performativo".

Sentimos la necesidad de reflejar un tipo de manera de poner en escena que "[...] procede a través de la fragmentación, la paradoja, la superposición de significados [...] a través de collages [...], la intertextualidad [...], las citas [...]. La escritura escénica ya no es jerárquica y ordenada; es deconstruida, caótica,

² Traducción del autor para: "[...] a articulação entre os múltiplos enunciadores do discurso cênico, que multifuncionam autonomamente; [...] o borramento de fronteiras entre expressões artísticas e manifestações culturais espetaculares".

introduce el acontecimiento, reconoce el riesgo"³, como señala Josette Féral (2015, p. 123-124) en relación con algunos de los rasgos de lo que entiende como "teatro performativo".

Se trató de una creación escénica titulada *Àrruas*, que consistió en una itinerancia poética a través de un conjunto de programas de actuación, derivas, composiciones, partituras y situaciones escénicas, marcadas por el afecto mutuo en paseos por el centro de la capital del estado de Minas Gerais, Brasil. Una invitación a hablar con la ciudad y para la ciudad, en experiencias del "ahora", para hablar de temas que son caros a nuestro tiempo y a los lugares que recorreremos. Todo ello entre la realidad y la ficción, construyendo zonas de manifiesto, imágenes, convivencia y transformación, en dinámicas siempre actualizadas.

Este diseño nos llevó a componer lo que llamamos "paseos performativos", una expresión que, además de dialogar con la perspectiva de la performatividad escénica, se hace eco y está atravesada por lo que Guy Debord (2007) reconoce en la deriva como un "comportamiento lúdico-constructivo", que difiere de la noción clásica de "paseo", algo marcado por puntos fijos orientados exclusivamente al ocio.

En nuestro caso, además de un juego urbano con los "paseos" de la ciudad - lugares que nos invitaban orgánicamente a habitarlos - buscamos y nos sometimos a (re)modulaciones, en interrelaciones, creando otras formas de convivencia, estados y tránsitos. En la experimentación, en el aquí-ahora, investigamos, a la vez que inventamos territorios y territorialidades.

³ Traducción del autor para: "[...] procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados [...] por meio de colagens [...], intertextualidade [...], citações [...]. A escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída, caótica, ela introduz o evento, reconhece o risco".





Programas performativos y relación cuerpo-ciudad

En el proyecto "Cuerpos(de la)ciudad", el espacio urbano fue el desencadenante de la creación, pero el carácter itinerante se descubrió como parte integrante de la propia poética, muy a raíz de las derivas, que se convirtieron en dispositivos cartográficos, etnográficos y desencadenantes del acto creativo. En este caso, fue itinerante en el centro de Belo Horizonte-MG-Brasil.

Este fue un movimiento fundamental para que trazáramos nuestras poéticas y pedagogías disidentes en la creación, al mismo tiempo que las inventábamos y descubríamos. Algo que surge de provocaciones y emergencias contra-hegemónicas, que han traído al corpus de esta escena expandida la urgencia de prácticas creativas y pedagógicas des y decoloniales⁴.

El potencial de estas otras perspectivas, de referencias que escapan a las lógicas eurocéntricas, de epistemologías igualmente diversas, de otras lecturas sobre la relación arte-vida, por ejemplo, apuntan a una posible ampliación de los horizontes poéticos en las Artes Escénicas y sus pedagogías.

En "Cuerpos(de)ciudad", a través de disparadores y procedimientos específicos, el deseo inicial fue "[...] perderse en el territorio para descubrirlo y

⁴ Vale la pena subrayar que, aunque estos términos se utilizan a menudo como sinónimos y/o se confunden, aportan demandas, conceptos y dinámicas específicas -en mi opinión, complementarias- a la poética que me propongo abordar en el curso de esta investigación. Como explica Catherine Walsh (2017), reconocida pedagoga de la decolonialidad, ella optó por excluir la "s" de la palabra "decolonial" para evitar la comprensión limitada de un movimiento que solo busca revertir o deshacer lo colonial, es decir, pasar de un momento en el que este existe a otro en el que ha desaparecido. Algo que ella reconoce como imposible, ya que sus patrones y características seguirían existiendo - como lo hacen y se reproducen a menudo en discursos, estudios y prácticas escénicas en Brasil.

descifrarlo⁵, como Cardoso Jr. (2016, p. 3) entiende sobre la deriva. Caminar terminó convirtiéndose así en una práctica que nos permitió tener contacto directo con la ciudad, en experiencias estéticas, en los espacios y tiempos en los que se desenvuelven nuestras vidas. Este movimiento, al principio "aleatorio", "sin rumbo", acabó determinando las elecciones, las imágenes, las situaciones, los lugares, los discursos, el diseño de estas poéticas.

Esta estructura, en ambos procesos creativos, es desencadenada por programas performativos, un procedimiento compositivo que, según Eleonora Fabião (2013, p. 4), "[...] es la enunciación de la performance: un conjunto de acciones previamente estipuladas, claramente articuladas y conceptualmente pulidas para ser realizadas por el artista, el público o ambos sin ensayo previo"⁶.

Los programas surgieron en los procesos creativos como dispositivos de experimentación, interacción y relación intersubjetiva con la ciudad y sus cuerpos. En una creación anterior, esto surgió de forma empírica, descubriendo cómo hacerlo, en la búsqueda procesual de formas de estar en relación con la ciudad y sus lugares intermedios; en Àrruas, esta búsqueda ya estaba marcada por una maduración conceptual y procesual, y ya había una investigación en línea con la comprensión de Fabião (2013, p. 4): "programa es un motor de experimentación porque la práctica del programa crea cuerpos y relaciones entre cuerpos; desencadena negociaciones de pertenencia; activa circulaciones afectivas impensables antes de la formulación y

⁵ Traducción del autor para: "[...] perder-se no território para descobri-lo e descifrá-lo".

⁶ Traducción del autor para: "[...] é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio".

ejecución del programa. El programa es un motor de experimentación psicofísica y política"⁷.

Cabe decir, sin embargo, que aunque hoy reconozco en estos experimentos un eco de esta comprensión y su alineación con los principios de la deriva situacionista, su ejercicio y el posterior intento de ordenarlos en una estructura híbrida entre expresiones artísticas no los hizo menos complejos ni sencillos de ejecutar. Como dije al principio, esta investigación y estudio es procedimental. Los conceptos implicados ya existen. El movimiento transversal en el mundo, en nuestros cuerpos - de nosotros sujetos-creadores y de la ciudad - es el detonante de las inquietudes que movilizan esta investigación.

Composición urbana: cuerpos y corporalidades en la ciudad

Otra estrategia disidente, en la poética y la pedagogía del proyecto que se ha planteado, en cuanto a la relación cuerpo-ciudad, se refiere a la composición urbana. Invertimos, como se ha dicho, en una interacción directa con la ciudad, en el acto creativo y en la experiencia compartida de la puesta en escena. En particular, en la relación intersubjetiva con los lugares intermedios de la ciudad, los territorios no "institucionalizados", lugares que se transforman con la presencia del sujeto y de los cuerpos en relación.

Así, por un lado, nos resistimos a las fabricaciones planteadas por las "estructuras" impuestas por la rutina, los comportamientos estandarizados, las

⁷ Traducción del autor para: "programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política."



políticas públicas, entre otros factores que crean inducciones y determinaciones sobre los usos y lecturas de los espacios-tiempos urbanos. De ahí nuestra búsqueda de campos intersticiales, lugares, diría yo, "en los márgenes", abiertos a los encuentros y a las transformaciones que provocan, en una especie de adhesión.

Por otro lado, en este sentido, buscamos y provocamos otras apropiaciones, de modo que muchas cosas sucedieron en pasos de peatones, entradas de metro, centros comerciales, plazas, aceras, avenidas, espacios y tiempos de tránsito, intersticios. Invertimos en lo que más tarde llegué a entender como «pertenencia performativa», fruto de interacciones y relaciones construidas y actualizadas con el otro, con diferentes corporalidades, con el lugar y sus diferentes cuerpos, y con nuestro tiempo, con cada nuevo encuentro, cada nueva acción.

En los actos de resistencia y adhesión, percibo un eco de lo que Fabião (2013, p. 5) subraya: "Un *performer* resiste, sobre todo y ante todo, al torpor de la adhesión pasiva y de la pertenencia. Pero se adhiere, ante todo, al contexto material, social, político e histórico para la articulación de sus iniciativas performativas. Esta pertenencia performativa es un triple acto: cartografía, negociación y reinención a través del cuerpo-en-experiencia"⁸.

Estas búsquedas, en lo poético, se hacen eco de un tipo de teatralidad y creación que se constituye de manera relacional, porque la presencia del otro, junto con nuestro hacer, (re)modula las relaciones y crea otro espacio, otros cuerpos y corporeidades, una disposición diferente de la vida cotidiana.

⁸ Traducción del autor para: "Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríptico: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência".



Esta estructura, presente en "Àrruas", no tenía casi nada de espectacular. Había un guion escénico, como un mapa, a través del cual recorríamos zonas del centro de la ciudad, en este caso Belo Horizonte, entre programas performativos, creando imágenes en diferentes situaciones que, de hecho, desdibujaban lo cotidiano.

En la mayoría de las rutas que hacíamos por la ciudad, entre paseo y paseo, nos poníamos en lo que yo solía llamar "escala 1:1" (uno a uno) - incluso, durante un tiempo, pensé que ese sería el nombre de la creación - buscando la relación entre un individuo y otro.

Todo lo que ocurría entre los cuerpos de la ciudad, entre nuestras corporeidades, estaba marcado por procesos siempre abiertos, inestables, líquidos y porosos. Una insurgencia en medio del tiempo capitalista de los grandes centros urbanos.

Por lo tanto, es importante subrayar que las preocupaciones que movilizaron este proyecto, destinado a reflexionar sobre estas relaciones intersubjetivas entre el(los) cuerpo(s) y el espacio urbano, es tanto un desarrollo poético y procesual como de investigación. Un interés que parte de la poética. En un enfoque fenomenológico, lo que sucede en el proceso de creación es lo que provoca estas preguntas y se despliega en estas cartografías. Es en este movimiento en el que invierto para sistematizar lo que se ha hecho. Ninguno de los experimentos se estableció de antemano. Las elecciones poéticas y estéticas surgieron como un descubrimiento, un pulso, una insurgencia.

Crear, en un movimiento que investiga poéticas y pedagogías disidentes, como el proyecto que desencadenó esta cartografía, en la creación y aquí, sigue provocando inquietudes en el sentido de encontrar fisuras con las que relacionarse,

fisuras que posibiliten la interacción con los sujetos y los espacios, con los diversos cuerpos de lugares ya habitados, pero susceptibles de relación y transformación, y, por tanto, también campos intersticiales, entre-lugares.

Deriva y performatividad: entre paseos y cuerpos

En la creación, esto cobró vida en las propuestas de derivas, programas performativos y composiciones, que desencadenaron otras acciones e interacciones. En este contexto, la deriva, como procedimiento y concepto, surgió para mí a partir de dos referencias: la perspectiva de los situacionistas, especialmente a partir de la lectura de los escritos de Guy Debord (2007), en términos de un conjunto de acciones "lúdico-constructivas", en el sentido de descubrir, descifrar e interactuar con el espacio urbano. Esto en un ir y venir - y detenerse - para crear sus propios caminos con el entorno, también en la composición de una cartografía, siempre atravesada por lo urbano, en el aquí-ahora.

Posteriormente, este planteamiento fue atravesado por el trabajo del investigador italiano Francesco Careri (2017), quien, en sus estudios, crea una metáfora para darnos una imagen de la deriva, al tiempo que la conceptualiza como un perderse conscientemente y también como un dispositivo que no se opone al devenir, sino que lo deja suceder y desplegarse.

Para él, sería como "[...] atravesar el mar, territorio fluido y en perpetuo movimiento -y, por tanto, territorio del 'aquí y ahora', como lo son tantas veces los

fenómenos urbanos-, obteniendo el poder y secundando la energía del viento, de esa pura fuerza inmaterial que, cuando se detiene, deja de existir"⁹ (Careri, 2017, p. 32).

Amplía esta perspectiva al considerar el potencial de la deriva como dispositivo de interacción, ya que, para él, crea una apertura para interactuar con los sujetos y con el espacio, en lugares que ya están habitados. Su concepto, resume, "[...] una vez ampliado como siendo también el arte del encuentro, nos lleva a un territorio en el que saber aprovechar el viento significa saber utilizar las relaciones que uno ha podido construir a lo largo del camino"¹⁰ (Careri, 2017, p. 33).

Así, en esta inmersión en entornos urbanos, en las más diversas acciones y procedimientos, componiendo derivas, buscamos relacionarnos e interactuar con la ciudad, con sus cuerpos - sujetos, estructuras y espacios - y sus enunciaciones, sin imponernos al lugar. Inicialmente, en mi trayectoria como director-creador, junto con los artistas con los que vengo investigando, esta forma de interactuar fue un descubrimiento empírico, a través de acciones frustradas, en experimentos escénicos que pretendían transponer las creaciones de la sala de ensayo al espacio urbano.

Desde los primeros intentos, nos dimos cuenta de que no podíamos -ni queríamos- intentar situarnos por encima de la ciudad. Reconocíamos su tamaño, su complejidad, lo viva que está. Nos engulliría fácilmente. Cambiamos nuestra mirada y

⁹ Traducción del autor para: "[...] atravessar o mar, um território fluído em perpétuo movimento - e, portanto, um território do 'aqui e agora', como tantas vezes são os fenômenos urbanos - obtendo potência e secundando a energia do vento, daquela pura força imaterial que, quando para, deixa de existir".

¹⁰ Traducción de la autor para: "[...] uma vez ampliado como sendo também a arte do encontro, leva-nos a um território onde saber aproveitar o vento significa saber usar as relações que se foi capaz de construir ao longo do caminho"



elegimos otras vías y caminos. Todos ellos buscando aprovechar el viento y no luchar con él.

Así, un camino, articulado con la práctica de la deriva, fue atravesado por la performatividad. En nuestro caso, en dos sentidos: 1) se experimentaron y crearon estructuras escénicas marcadas por la acción, mediante la constitución de situaciones e imágenes, más que de "escenas". En este sentido, veo un reflejo de lo que Josette Féral (2015) entiende como "performatividad escénica", especialmente en lo que se refiere al deshilachamiento de la representación en favor de la estructuración de situaciones escénicas, con un enfoque en la construcción de imágenes y el desarrollo de acciones; y 2) el propio aspecto performativo, que marca tanto la cartografía - algo con lo que trabajamos en el proyecto, pero que no encajaba aquí - como la deriva, que se desencadenaron a partir de programas.

Todo ello para crear una disposición que nos abriera a un lugar de encuentro, como ha señalado Careri (2017); a composiciones relacionales, buscando, como propone Nicolas Bourriaud (2009), construir una nueva forma de habitar esos lugares intermedios, el mundo, la vida y el arte, en intercambios entre cuerpos en la ciudad. En este sentido, hay aquí una inversión en (re)activar, en nosotros mismos y en los demás, algo que pertenece al arte: relacionarse.

Este aspecto también subraya el carácter performativo, en el sentido de que estos encuentros son transformadores y no están en absoluto pre-estructurados. Se desencadenan, como se ha dicho y descrito, a través de guiones de acción (programas), pero lo que ocurre entre una acción y otra se nos escapa, es suave, fluido y abierto.

En "Àrruas", por ejemplo, elaboramos un plan de acciones, que fue estudiado, problematizado y luego ejecutado, sin apriorismos. Así empezamos a crear intersticios

para la performatividad, para los encuentros y las interacciones. Este es el lugar intermedio que buscábamos, la "escena-no escena", que engloba relaciones, acciones e interlocuciones.

La poética que conformó el proyecto "Cuerpos(de la)ciudad" estuvo atravesada por una investigación que amplió nuestras miradas y prácticas sobre la escena y sobre la presencia. Hubo una inversión en poéticas y pedagogías disidentes, en el sentido de romper las fronteras convencionales entre expresiones artísticas, procedimientos y campos, entre arte y vida. Nos despojamos de las composiciones anteriores, institucionalizadas e impulsadas por el mercado, para inventar formas de actuar e inscribirnos en el tiempo y el espacio, entre cuerpos y paseos.



Referencias

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.

Cardoso Jr., A. (2016). *Teoria da Deriva e o Urbanismo Situacionista*. [Versión electrónica] São Paulo. Recuperado en 12 enero, 2020, de <http://reverbe.net/cidades/portfolio/teoria-da-deriva-e-o-urbanismo-situacionista/>.

Careri, F. (2017). *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gili.

Debord, G. (2007). Teoria da deriva. In: E. Felício (ed.). *Internacional Situacionista: deriva, psicogeografia e urbanismo unitário*. (pp. 65-79) Porto Alegre: Deriva.

Fabião, E. (2013). Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME*, (n.4), p. 1-11. Recuperado en 25 agosto, 2024, de <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>.

Féral, J. (2015). Além dos limites: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva.

Lírio, V. da S. (2019). *Cartografia de Poéticas Híbridas: entre rastros de encenações à margem*. Belo Horizonte: Kma.

Walsh, Catherine (ed.) (2017). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. v. 1. Quito-Ecuador: Abya Yala.

NUNCA SALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



la vida
nos mueve



RON
VIEJO DE
CALDAS
EL RON DE
LOS QUE SABEN

EL EXCESO DE ALCOHOL ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD
PROHÍBESE EL EXPENDIO DE BEBIDAS EMBRAGANTES A MENORES DE EDAD.



centro cultural
MANIZALES



SIENDO el MISMO